ISTITUTO ITALIANO PER IL FILM DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE

COPIA D'ARCHIVIO
PER CONSULTAZIONE

L'EVOLUZIONE NEL FILM DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE COME CONTRIBUTO ALLA CONOSCENZA DI ASPETTI DELLA CONDIZIONE UMANA ATTRAVERSO UNA RILETTURA CRITICA DI FILM PRESENTATI AL FESTIVAL DEI POPOLI (1959 - 1970)

FIRENZE, 1971

ISTITUTO ITALIANO PER IL FILM DI DOCUMENTAZIONE SOCIALE

FESTIVAL DEI POPOLI

XII Rassegna internazionale del film di documentazione sociale e XVI Colloquio internazionale sul film di documentazione sociale

sul tema :

L'evoluzione nel film di documentazione sociale, come contributo alla conoscenza di aspetti della condizione umana, attraverso una rilettura critica di film presentati al Festival dei Popoli (1959-1970)

FIRENZE
Palazzo dei Congressi
13 - 19 dicembre 1971

ARTI GRAFICHE « IL TORCHIO » - VIA DELLA COLONNA, 13 r. - TEL. 211.615 - FIRENZE

Ogni storia è storia contemporanea, sostiene un noto teorema crociano, « perché è evidente che solo un interesse della vita presente ci può muovere ad indagare un fatto passato ».

Una tal proposizione, se non sembrasse immoderata per l'occasione e la sede in cui viene richiamata alla memoria, potrebbe essere assunta per suggerire il senso dell'iniziativa che rappresenta l'ultima fatica, la dodicesima, del Festival dei Popoli.

Ma ancor prima di addentrarci in un commento, sia pur sommario, della manifestazione e degli obiettivi che si è proposta, sarà opportuno far cenno alla motivazione principale che presiede alla sua origine; alle ragioni, cioè, di una scelta precisa, alla luce della quale, di contro ad una tradizione mantenuta viva, senza soluzione di continuità, dalla I fino alla XI edizione, quest'ultima in programma, anziché consistere di una selezione di documenti inediti o poco noti in Italia — magari dedicati ad un tema circoscritto — ha preferito ricercare opere, tutte, più o meno conosciute e già presentate in passato, nelle edizioni che l'hanno preceduta.

Il fatto è che, in un tempo in cui le istituzioni culturali — e le manifestazioni cinematografiche in particolare — stanno ancora cercando nuove prospettive e una nuova fisionomia, il Festival dei Popoli, fedele al suo principio di non mostrarsi sordo di fronte al dibattito culturale, di cui è sempre stato oggetto, ha pensato fosse utile riesaminare, alla luce di un'esperienza maturata, la mole del lavoro svolto fino ad oggi, per repe-

rire ulteriori parametri d'azione culturale e costruire ancora nuove ipotesi, sulle quali fondare un prossimo programma di ricerche e di iniziative.

Ma è pur vero che, analizzarsi, per il Festival dei Popoli, significa soprattuto riconsiderare da vicino l'oggetto della sua pluriennale ricerca: il film di documentazione sociale, per la cui definizione: « film documentari volti alla conoscenza di aspetti della condizione umana rilevati a livello individuale e collettivo in un qualsiasi contesto sociale », non poco merito deve essere attribuito al Festival stesso. Un tipo di film, tuttavia, che è venuto trasformandosi nel tempo, fino a convertirsi, in qualche caso, in « strumento di rilevazione immediata e di intervento »; un tipo di film, ancora, i cui connotati attuali appaiono difficili da delineare.

Ecco, dunque, le ragioni dell'abbandono di una tradizione: utilizzare, per una volta, i film, non come pretesto o occasione di dibattiti, bensì come oggetto di tutta una ricerca.

E non è un caso, perciò, che alla rassegna pubblica, durante la quale si potranno rivedere alcune delle opere più significative presentate nell'arco di tempo che va dal 1959 al 1970 — breve nella durata, ma fecondo di risultati interessanti —, si accompagna un colloquio interdisciplinare, articolato in tre sedute, durante le quali studiosi, rappresentanti diverse discipline umane, e uomini di cinema potranno discutere dei temi loro proposti e scambiarsi opinioni ed esperienze.

Questi i temi previsti per le singole giornate:

a) Evoluzione del linguaggio nel film di documentazione sociale.

b) Rapporti tra i temi del film di documentazione sociale e le nuove problematiche socio-culturali e politiche dell'ultimo ventennio.

c) Correlazione fra il film di documentazione sociale, televisione e l'altro cinema.

In questa sede alcuni quesiti di grande interesse potranno trovare un'adeguata risposta. Ad esempio, fino a qual punto, all'antica diffidenza di una parte degli scienziati nei confronti del cinema — ritenuto incapace di farsi strumento obiettivo, rilevatore di dati inoppugnabili —

è subentrata una fiducia feconda di esperienze e risultati? Ancora, in che misura il film di documentazione sociale ha ricercato nuove soluzioni espressive, sollecitato a ciò, dalle necessità della ricerca scientifica?

Altri obiettivi, che vorremmo proporre all'attenzione di studiosi e del pubblico, riguardano non solo l'opportunità di una nuova, più accurata e approfondita lettura di opere, oltretutto, di non più facile reperimento; non solo di una loro sistemazione nei capitoli di una storia del linguaggio del film di documentazione sociale degli anni sessanta; ma anche, fin dove sia possibile, la necessità di rendere evidenti agli addetti ai lavori, nuovi ambiti di ricerca e nuove prospettive di realizzazione.

Per quanto concerne i film invitati, la tavola delle presenze ha dovuto, per ragioni di programmazione, essere limitata.

Di alcune defezioni è possibile dar ragione. Alcune pellicole sono andate definitivamente distrutte, o rese impresentabili, dall'usura del tempo, si veda, ad esempio, il caso di « Cassius le Grand » di W. Klein, presentato nella sesta rassegna. Altre, come « Les Maîtres fous », di J. Rouch, presentato nella prima rassegna, « Poslednija pisma » di C. Strojozew e S. Kulisz, presentato nella ottava edizione, e « Manastchi » di B. Sciamsciev, presentato nella settima rassegna, mancano all'appello perché, nonostante l'impegno profuso, non sono potute giungere in tempo. Nel caso di « Titicut Follies » di F. Wiseman, presentato nella nona edizione, la copia è risultata indisponibile a causa di questioni di carattere legale in corso negli Stati Uniti.

Anche la presenza italiana è limitata a poche testimonianze che non possono, né vogliono, essere rappresentative della produzione degli anni presi in esame. Vero si è che, in questo caso, a limitare gli inviti, è intervenuta la proposta di una rassegna retrospettiva del documentario italiano, da realizzarsi, da parte del Festival, in un futuro prossimo.

Occorre aggiungere, inoltre, che gli inviti non dipendono dal fatto che il film abbia ricevuto premi nella rassegna cui partecipò, né da criteri di rappresentatività nazionale, ma solo dall'importanza che, come si è detto, esso può assumere nel tipo di ricerca che il Festival propone.

La quale, ovviamente, potrà essere svolta secondo metodi di letture prospettive diverse. Basterà riandare ai temi delle sedute del colloquio, per individuarne alcuni possibili: il metodo, ad esempio, di una critica delle strutture formali, o l'approccio sociologico e antropologico-culturale. Sul versante dell'analisi formale, il film potrebbe essere letto dal punto di vista della sua struttura e della rete di rapporti — punti di riferimento — con altri film. Dal punto di vista sociologico, oggetto di studio potrebbe essere il significato di cui il film si è fatto portatore, in dialettica con le problematiche socio-culturali e politiche del suo tempo.

L'antologia dei film — i film della rassegna e quelli posti a disposizione dei lavori del colloquio, tutti presenti nelle pagine che seguono — viene fornita di un minimo di materiale informativo, cui ricorrere anche per verificare, attraverso un ristretto florilegio critico, la fortuna cui ogni opera andò incontro alla sua uscita.

In particolare, ogni scheda filmografica è composta di: a) titolo originale del film, b) « credit », comprendente notizie sulla regia, fotografia, montaggio, eventuali consulenze scientifiche, anno di produzione o di presentazione, durata, colore, numero della rassegna in cui il film è stato presentato, c) breve sommario della trama, d) antologia di recensioni scritte, per la maggior parte, in occasione della proiezione a Firenze.

I FILM

ON THE BOWERY

Regia di Lionel Rogosin. Fotografia di Richard Bagley. Sceneggiatura di Mark Sufrin. Musica di Charles Mills. Montaggio di Carl Lerner. Produzione: Lionel Rogosin, 1956. 65 minuti, bianco e nero. Presentato alla I Rassegna.

Bowery è una strada di New York, in uno dei quartieri più poveri della città, abitata da disoccupati, alcoolizzati. L'autore mostra alcuni momenti della giornata di queste persone.

Ma una delle opere più belle che si siano viste sullo schermo della Pergola resta **On the Bowery** di Rogosin, ritratto dell'esistenza dei miserabili nella via dove si affollano i relitti umani di New York. Questa gente che beve, che rubacchia, che chiede l'elemosina, vive per le magre zuppe distribuite negli istituti di beneficenza, e spesso passa la notte sui marciapiedi, sdraiata sopra fogli di giornale. Appena hanno soldi vanno a bere nei bar, che sono affollati di strane figure sordide e cupe, col capo reclino. Risalire, sottrarsi all'influenza dell'ambiente, trovare lavoro, non perderlo, non ricominciare a bere, è difficile. Chi tenta, lo si ritrova pochi giorni dopo nelle stesse taverne, a bere ancora più forte di prima, con il senso di non aver fatto altro che ribadire gli anelli della sua catena.

On the Bowery è uno dei film più belli che siano stati visti in questi ultimi anni. E dicendo questo intendiamo confrontarlo anche con i migliori lungometraggi a soggetto che siano stati realizzati da illustri registri. Se ne sprigiona una forza cupa, una sordida poesia alla Villon, sorretta da un vivo senso della narrazione. **Sergio Frosali** (La Nazione, 20.12.1959).

Bowery è il nome di una strada, anzi meglio, di un quartiere di New York. Rogosin ha vissuto sei mesi in questi posti per poterne cogliere il loro autentico volto. La macchina da presa scruta senza artifici e compiacenze stilistiche gli uomini che popolano la « Bowery »: uomini senza speranze, senza lavoro, senza tetto, dediti esclusivamente al bere.

La fotografia è stupenda: sempre su toni grigi, senza contrasti. Non vi sono contrasti nella Bowery: gli uomini sono egualmente corrotti, fisicamente e moralmente. Bisogna dare atto a Rogosin di aver saputo avvicinare questa realtà sinceramente e con una grande sensibilità umana. **Mario Simondi** (Giornale del Mattino, 19.12.1959).

Lionel Rogosin aborde le monde du désespoir avec **On the Bowery**, film-enquête sur les alcooliques déclassés qui échouent dans le célèbre quartier new yorkais, où la mort bientôt les surprendra. Pour échapper à la solitude, ils se groupent, forment de petits clans. L'un des collaborateurs du film, Mark Sufrin, explique ce qu'est the Bowery: un refuge pour des hommes sans abri et sans amis, alcooliques, débiles mentaux, prostituées, voleurs sans envergure, chômeurs irréductibles. Comment effectuer cette plongée dans la sociologie urbaine, avec les ressources et les limites du cinéma? Il fallut individualiser le drame collectif, s'attacher à quelques personnalités, montrer ces vies sans but, en évitant de tomber dans les pièges de la sentimentalité et de la complaisance. L'enquête préliminaire dura plusieurs mois: conversations, observations. Il fut décidé que les acteurs, choisis dans le milieu, s'exprimeraient librement, dans leur argot, accompliraient librement les gestes familiers, mais suivant une ligne dramatique préétablie, inspirée de cas réels. Le film fut réalisé avec une équipe réduite, très mobile. Les difficultés techniques du tournage dans la rue, dans les bars, furent considérables. Un certain nombre d'images furent prises au moyen d'une caméra dissimulée dans une voiture. La même technique fut utilisée parfois dans les bars. Mais des scènes importantes exigeaient la collaboration effective des « acteurs » et il fallut composer avec leur caractère instable, sans compter les démêlés avec la police. **Luc de Heusch** (Cinéma et Sciences Sociales, 1962).

Alchohol is a religion, and one of its best-known shrines is a street and a district in Lower East Side Manhattan known as the Bowery. There, in the long shadow of the skyscraping spires of success, the faithful make perpetual libation to failure. Day and night the staggering crowds of petes and winos, toads and loners mill aobut in a hundred sticks and arms and muskie stands (as the bars on Skid Row are variously described), and keep the dismal watches of the dark night of the soul. A trite and cheaply sensational subject for a movie? This film—

without the pity that secretly insults, without the disgust that indirectly compliments— studies its subjects with honest human interest, tries to see what they see in their lives, tries to find what they find in the bottom of the bottle. (The Times, 11.2.1964).

On the Bowery is a film made from the inside, in the way Flaherty made **Nanook** and **Moana...** In the bars and on the sidewalks, the camera leans sympathetically across table or grating towards these men and women who have passed the point of no return, and have reached a hideous sort of happiness achieved at best by gin and whisky, and at worst by a shared squeeze from a can of metal polish. We are with these people and we hear what they say. The dialogue, if that is the right word, is quite wonderful. And Rogosin insists that we must must love them: he seems to say, with Dostoievsky, that « the sense of their own degradation is as essential to those reckless unbridled natures as the sense of their own generosity ». **Basil Wright** (Sight and Sound).

THE HUNTERS

Regia, fotografia e sceneggiatura di John Marshall. Consulenza di Lorna Marshall. Collaborazione al montaggio di Robert Gardner. Produzione: Film Study Center of the Peabody Museum of Harvard University, 1956. 71 minuti, b/n e colore. Presentato alla I Rassegna.

Il film è la descrizione minuziosa della caccia alla giraffa presso i boscimani del Kalahari.

L'activité du Film Study Center rattaché au Peabody Museum de l'Université Harvard, intéresse essentiellement l'enseignement de l'anthropologie culturelle. Cette institution spécialisée a produit un film important, **The Hunters**, de John Marshall et Bob Gardner, un film qui renoue avec la grande tradition épique de **Nanook** et trouve sa place dans ce panorama général des oeuvres les plus marquantes. **The Hunters** c'est l'histoire, racontée sans emphase, d'une grande et terrible chasse à la girafe chez les Boschimans, une quête acharnée de la nourriture, vécue aux côtés des chasseurs. Au cours de diverses missions anthropologiques chez les Boschimans du Kalahari, en 1951-52 et en 1955, John Marshall impressionna plus de 500.000 pieds de pellicule Kodachrome, dans l'espoir de constituer les archives filmées complètes de la tribu Kung du sud-ouest africain. **The Hunters** résulte d'un montage judicieux, d'un « choix royal » opéré par Bob Gardner parmi les éléments les plus remarquables de ce matériel exceptionnellement abondant. Le thème du film est la chasse, sa technique, sa signification. Quatre hommes poursuivent pendant plusieurs jours une girafe blessée d'une flèche empoisonnée. Cet événement constitue la ligne dramatique du film, dont la structure est beaucoup plus riche et plus complexe que celle d'un reportage pur et simple. L'intervention créatrice au niveau du montage est prépondérante. En effet, cette grande chasse est à la fois réelle et idéale; le récit se compose de scènes empruntées à des parties de chasse distinctes, s'échelonnant sur une période de cinq ans. La plupart des scènes ont été prises sur le vif, sans que les acteurs aient été dirigés. La plus envoûtante, celle qui fournit au film son climax, est la mort affreuse de la girafe. L'animal meurt debout, engourdi par le poison. Les chasseurs l'ont rejoint enfin à la trace, après une très longue errance; à présent ils le harcèlent de leurs javelots et la girafe se défend à coups de sabot. Il y a, dans ce dénouement, une extraordinaire dignité: dignité de l'animal, dignité de l'homme qui tue sans cruauté, paisiblement, pour vivre. L'invention dramatique du montage n'altère en rien l'authenticité des prises de vues. Il introduit simplement un temps, une continuité fictive mais plausible. **Luc de Heusch** (Cinéma et Sciences Sociales, 1962).

CITY OF GOLD

Regia di Colin Low e Wolf Koenig. Soggetto di Roman Kroitor. Fotografia di Colin Low, Wolf Koenig, Douglas Roberts. Montaggio di Tom Daly. Musica di Eldon Rathburn. Produzione: National Film Board of Canada, 1957. 22 minuti, bianco e nero. Presentato alla II Rassegna.

Il film rievoca, attraverso vecchie fotografie, la corsa all'oro nel Klondike alla fine dell'ottocento.

City of Gold was the first film to show an effective and convincing way of depicting history on the screen, and it did it brilliantly. Seven years old now, its technique has been used in a handful of later films and developed very effectively in **The Russian Miracle.** It has, moreover, still retained its power and imaginative impact. Beginning and ending with a romantically nostalgic picture of Dawson City as it is today, the film devotes its main part to depicting the gold rush to the Klondike and Dawson City in the winter of 1897 and summer of 1898, using still photographs of the period. The technique is a development of that used to such good effect by Emmer and others in art films, the picking out of details and use of editing and tracking within the frame to give an illusion of movement on the screen itself; the result is that it becomes difficult to remember that some scenes were not actually moving, such as the human chain of men humping heavy loads of gear over the mountain pass in the winter snow, or the fleet of rafts setting sail in the spring down the Klondike River to Dawson City, only to find on arrival that all the ground was already staked out. The film is helped by an excellent and evocative score which adds greatly to the emotional effect of the different scenes. The commentary, too, is of vital importance, informative, evocative and all the time extending the images, increasing their meaning but not drawing attention to itself. (da Monthly Film Bulletin - The British Film Institute, Marzo 1964).

L'ONF produit des monographies sur de nombreaux sujets sociologiques particuliers; parmi celle-ci, il faut distinguer tout spécialement, pour la perfection de sa réalisation, **City of Gold (Capitale de l'or)**, le beau film de Colin Low et Wolf Koenig évoquant, au moyen de photographies anciennes, la ruée vers l'or du Klondike au début du siècle — recherche démente d'un bonheur chimérique qui amena à Dawson City 30.000 hommes aussi passionnés que futiles. La ville abandonnée ne compte plus aujourd'hui que 500 habitants. Ce film constitue l'une des rares utilisations cinématographiques des archives photographiques; sa réalisation exigea trois ans de recherches patientes. **Luc de Heusch** (Cinéma et Sciences Sociales, 1962).

LES GESTES DU REPAS

Regia di Luc De Heusch. Sceneggiatura di Luc De Heusch e Jacques Delcorde. Fotografia di Charles Abel. Anno di produzione: 1958. 23 minuti, bianco e nero. Presentato alla I Rassegna.

Il documentario mostra vari gesti e abitudini relative al rito del pasto, proprie di alcuni ambienti della società belga, in particolari ricorrenze ed occasioni.

Dal dramma si passa alla farsa con il documentario **Les gestes du repas**, presentato dal Belgio e diretto da Luc de Heusch, un singolare tipo di scienziato e di cineasta che se si dedicasse maggiormente al cinema, finirebbe certamente per conquistarsi un nome come regista. De Heusch nel suo film intende compiere una indagine sui gesti e sulle abitudini relative alla alimentazione nel Belgio. Ne risulta alla fine un quadro ironico e satirico di quella società in particolare, che potrebbe essere quella umana in generale. Il cineasta non si limita a registrare dei gesti, ma li interpreta: attraverso essi riesce a definirsi, in brevi tratti, la psicologia di un individuo e con essa quella di una classe sociale. Nel film ritroviamo gli insegnamenti di molta scuola cinematografica francese: da René Clair a Tati; l'amore per l'annotazione marginale, il gusto quasi feroce di colpire l'uomo nel ridicolo di certi suoi gesti, la passione epidermica, ma bruciante, dell'aneddoto. **Ivano Cipriani** (Il Paese, 18.12.1959).

Fra le opere stilisticamente più curate é **Gestes du repas.** Il cortometraggio descrive i diversi modi di cibarsi che hanno le varie classi sociali, e non manca di un sottile umorismo, come nella sequenza in cui si descrive il progressivo animarsi di un pranzo funebre che, iniziatosi con piccoli e stentati assaggi di cibo, aumenta via via d'animazione, fino a che i partecipanti hanno le guance lustre e un sorriso un po' automatico sulle labbra. **Sergio Frosali** (La Nazione, 17.12. 1959).

Mon film **Gestes du repas** s'inscrit, par contre, parmi les études sociologiques destinées au grand public. Premier chapitre d'une enquête internationale filmée, lancée par le Comité international du film ethnographique et sociologique (le thème en avait été suggéré par Henri Storck), ce film satirico-ethnographique est consacré aux gestes quotidiens les plus simples et les plus graves (l'homme passe un huitième de la journée à manger). J'ai voulu tenter (avec la collaboration de Jacques Delcorde pour le scénario) un portrait de la société belge. Les rythmes alimentaires de la journée, de l'année et de la vie humaine s'entrecroisent. Quelques scènes ont été surprises sur le vif, mais la plupart d'entre elles ont été patiemment jouées par des ouvriers, des bourgeois, des paysans, qui se sont prêtés au cérémonial cinématographique. Nous avons transformé en studios provisoires les lieux mêmes où l'on mange: restaurants, cuisines, cantines, salles de ferme... Les gestes du repas présentent le grand avantage d'être de véritables réflexes que les consignes de la « mise en scène » ne risquent guère d'altérer. Nous avons retenu tout particulièrement les grands événements alimentaires de la vie familiale bourgeoise et paysanne (mariage, enterrement, communion solennelle, Noël, Nouvel an). Nous avons tenté de situer, dans cette vision globale des moeurs alimentaires, la solitude de ceux qui, chaque jour à la même heure, sont condamnés à manger vite, dans les cantines d'usine, sur les chantiers. Manger pour vivre et vivre pour manger. Le phénomène de commensalité authentique se caractérise toujours par la détente et la joie: on finit par rire, même aux repas d'enterrement.

Les ouvriers et les paysans qui se sont prêtés à ce jeu sociologique très élaboré l'ont fait avec une telle bonne grâce que beaucoup de personnes se sont imaginé, en voyant le film, que j'avais réalisé purement et simplement un reportage. Il faut préciser un point important: je n'ai demandé à ces hommes et à ces femmes que des gestes familiers, au travers desquels s'expriment les relations sociales fondamentales dans un milieu déterminé - des gestes qui trahissent une condition, résument un destin. **Luc de Heusch** (Cinéma et Sciences Sociales, 1962).

INDIA

Soggetto e regia di Roberto Rossellini. Sceneggiatura di Roberto Rossellini, Sonali Senroy Das Gupta e Fereydoun Hoveyda. Commento di Vincenzo Talarico. Fotografia di Aldo Tonti. Musica di Philippe Arthuys e musiche tradizionali indiane elaborate da Alain Danielou. Produzione: Aniene Film, Roma/Union Générale Cinématographique, Parigi, 1958. 90 minuti, bianco e nero. Presentato alla I Rassegna.

Réportage in quattro episodi, dedicati ad alcuni aspetti della società indiana in fase di trasformazione.

« I produttori non vogliono più farmi lavorare, il mio discorso non li interessa più. Ecco perché ho accettato l'offerta che il cinema indiano mi ha fatto. Mi è stata data carta bianca: in India potrò studiare l'atmosfera, analizzare i problemi maggiori, porne in evidenza qualcuno che possa permettermi di valorizzare la tradizione magica fachiristica e filosofia contrapponendola alle voci attuali, a quelle nuove che sorgono, a quelle che già si vanno imponendo. Sarà, insomma, la grande civiltà indiana, con la sua grandezza, il suo passato e il suo futuro a prendermi la mano e a tracciare il soggetto per il quale non mi si è imposto nulla. Sarà difficile fare il neorealismo in un clima tanto fiabesco, ma certo troverò aspetti che sotto molti rapporti potranno essere paragonati a quelli stessi che ho già trattato sviluppando temi italiani ». **Roberto Rossellini** (Cinema Nuovo, 10.11. 1955).

Benché presenti qualche momento debole, che un ulteriore montaggio avrebbe potuto eliminare (ad esempio, l'episodio delle tigri sembra troncato sul più bello, il suo « respiro » non si distende come si vorrebbe), **India** è un film di grande nobiltà, di alto interesse e di profondo significato. **India** è nato da lunghi vagabondaggi, da appunti, magari in celluloide (gli estratti televisivi de **L'India vista da Rossellini** non sono desunti dal film, ma da riprese in formato ridotto che servirono a fissare le prime impressioni), da una assiduità con il Paese, con la sua gente con i suoi costumi, alla ricerca d'un suo asse spirituale.

Rossellini non credette di poter sintetizzare tutti questi motivi, e le tante impressioni, e la complessità di quelle popolazioni nei loro diversi aspetti, in un racconto unico, in una « storia ». Tornò quindi a **Paisà**, al racconto per episodi che, lungi dal frammentismo dei film commerciali del genere, consente l'unica seria forma di unità nella molteplicità. Ciascuno di questi episodi esprime un motivo attraverso una storia — a volte anche solo attraverso una situazione — che sia tipica, ed è a volte più e a volte meno romanzata. Il regista è in polemica sottintesa con i documentari lungometraggio « esotici » che vanno di moda, e sfugge il più possibile l'abusato, il colore facile ed esteriore, i ricordi di Kipling. Teme anche di romanzare eccessivamente, e l'edizione definitiva presenta amputazioni severe in questo senso. Uno degli episodi di maggior forza riguarda un operaio che da uno sperduto villaggio è venuto, con la moglie e il figlio, a lavorare alla costruzione d'una grande diga. È il giorno della fine del contratto, la diga è finita, la centrale idroelettrica entra in funzione, l'operaio andrà altrove a cercare lavoro. Ma quella non è stata solo una lunga fatica, è stata anche una esperienza nuova, « diversa », che l'ha messo in contatto con uno sforzo collettivo del Paese per rinnovarsi, in lui c'è la gioia del lavoro costruttivo ed innovatore e l'amarezza che sia terminato. L'episodio è tutto un accorato, silenzioso commiato fra l'uomo e l'opera creata dall'uomo, ed assume senza sforzo il tono solenne del canto, senza scadere mai a demagogia o a retorica; efficaci contrappunti sono costituiti dalla moglie querula e lamentosa, incomprensiva di quell'impresa grandiosa, dal funerale d'un compagno caduto sul lavoro, da una bicchierata d'addio agli altri operai, dove ciascuno non sa che dirsi, sono già separati e lontani. Un secondo episodio si svolge nella foresta, ed è il più denso di interesse folkloristico, ma di folklore autentico, non deformato da interessi spettacolari e turistici. È la storia parallela dell'amore e della nascita del primo figlio d'un guardiano di elefanti e allo stesso tempo dell'elefante, un accostamento felice fra persona umana e vita naturale in una cornice suggestiva (mai però

« pittoresca »), un racconto dal ritmo sostenuto e vivace, di ottima presa. Dove Rossellini mi sembra riprendere in pieno la sua vena di poeta è nell'episodio conclusivo. Un pellegrino traversa il deserto per andare in città, ma, colto da malore, muore per strada. Legata alla catenella c'è la fedele scimmietta. Essa resta così, legata al moribondo, mentre gli avvoltoi coprono il cielo attendendo la fine, e si dispera e tenta di liberarsi, finché, scioltasi, riacquista l'antica libertà volando di ramo in ramo nella foresta. Tuttavia il tempo trascorso con l'uomo, la solidarietà con lui, la rendono estranea alla foresta ed essa torna in città, ed è raccolta da un saltibanco, che se ne serve per i suoi esercizi. Senonché anche qui la scimmia è spaesata: vicina agli uomini, ma animale; animale, ma ammaestrata dall'uomo, la sua vita in realtà è solitudine. Una favola delicata, il cui significato è tutt'altro che facilmente patetico, una favola della realtà che Rossellini narra con occhio attento alla gente, agli animali, al paesaggio, cercando di esprimerne il nesso, in un racconto ben concatenato, efficace, dalle frequenti impennate liriche, una pagina da maestro. **Ernesto G. Laura** (Bianco e Nero, giugno 1959).

MOI, UN NOIR

Regia di Jean Rouch. Anno di produzione: 1958. Presentato alla II Rassegna.

Il film documenta la vita quotidiana di alcuni immigrati nigeriani venuti a cercare lavoro ad Abidijan (Costa d'Avorio).

Moi, un Noir est le premier document sérieux sur les soucis, les rêves, les contradictions psychologiques de la nouvelle génération africaine. Nous sommes à Treichville, le quartier prolétarien d'Abidijan, où nous retrouvons les Nigériens des premiers films de Rouch, émigrés en Côte d'Ivoire. Rouch tente ici une formule originale de film-enquête. Abandonnant le reportage, l'enregistrement à la sauvette qu'il avait utilisé précédemment presque exclusivement, il met en scène des situations à la fois imaginaires et authentiques. Trois acteurs africains racontent eux-mêmes ce qu'ils sont, ce qu'ils voudraient être, ce qu'ils font, ce qu'ils on fait, leurs espoirs et leurs désillusions. La trame du récit est inventée par les acteurs, qui parlent toujours de leur condition authentique; ils évoluent dans un univers qui se situe à la frontière du désir et de la réalité, mais qui ne cesse jamais d'être la description fidèle de la société africaine urbaine. Le metteur en scène se contente de fixer les grandes lignes d'un canevas dramatique. Les acteurs commentent eux-mêmes librement l'action qu'ils ont improvisée. Ils ont un nom, ils se sont choisi un surnom: voici Edward G. Robinson, qui aime la boxe, s'identifie à un grand boxeur; voici Eddie Constantine ou Lemmy Caution, agent de la police fédérale, Tarzan, Dorothy Lamour... Le film est centré sur Constantine et Robinson, qui vivent, selon les termes mêmes de Rouch, un psychodrame. Ils se regardent vivre et se jugent. C'est ainsi qu'au cours d'un tournage Robinson insista pour que le film évoque la guerre d'Indochine, à laquelle il avait participé et d'où il était revenu amer et solitaire. Si tous les épisodes « oniriques » (match de boxe, visite chez la prostituée Dorothy Lamour, etc.) sont des « reconstitutions », tous les éléments baignent dans un climat d'authenticité. Rouch a osé risquer ici, en connaissance de cause, le passage de la description ethnographique objective à la description du contenu subjectif des consciences. Sa seule garantie, dit-il, c'est « le contre-seing » de ses acteurs authentiques, qui assument la responsabilité de leur récit imaginaire, cette ombre de leur vie quotidienne. Rouch reconnait que sa technique permet aussi bien l'expression de la vérité psychologique que le mensonge: tout dépend de la bonne foi du cinéaste. Rouch admet la part du diable dans le film ethnographique: « Dès qu'il braque sa caméra, l'ethnographe perturbe la vie qu'il est en train d'enregistrer. Dans **Moi, un Noir**, les acteurs jouaient devant l'appareil leur existence quotidienne. Je ne me cachais pas pour les suivre. Nous étions complices ». **Luc de Heusch** (Cinéma et Sciences Sociales, 1962).

CORRAL

Soggetto, sceneggiatura, regia e montaggio di Colin Low. Fotografia di Wolf Koenig. Musica di Eldon Rathburn. Produzione: National Film Board of Canada, 1954. 12 minuti, bianco e nero. Presentato alla VI Rassegna.

Al ranch Cochrane nell'Alberta, il domatore di cavalli Wallace Jensen dà prova della sua abilità scegliendo in mezzo alla mandria un animale selvaggio da domare.

BLOOD AND FIRE

Regia di Terence Macartney-Filgate. Fotografia di Wolf Koenig. Produttori: Roman Kroitor e Wolf Koenig. Produzione: National Film Board of Canada, 1958. 30 minuti, bianco e nero. Presentato alla VI Rassegna.

Blood and Fire è il motto dell'Esercito della Salvezza che dalla sua fondazione nel 1865, si è guadagnato numerosi militanti nel mondo intero e soprattutto nei paesi anglosassoni.

BIENTÔT NOËL

Regia di Georges Dufaux, Terence Macartney-Filgate, Stanley Jackson, Wolf Koenig, Fotografia di Michel Brault e Gilles Gascon. Montaggio di Roman Kroitor, René Laporte, Wolf Koenig. Produzione: Office National du Film, Canada, 1959. 30 minuti, bianco e nero. Presentato alla VI Rassegna.

Rassegna degli avvenimenti e dei preparativi dell'ultima ora alla vigilia di Natale a Montréal: magazzini affollati, ressa nelle strade, prove di canto per la Messa di mezzanotte.

Wolf Koenig... È lui il primo che in **Corral** ha usato la caméra à la main... un film un po' truccato, un po' montato, ma che è una impresa interessante. **Jean Rouch** (Cahiers du Cinéma, giugno 1963).

Bientôt Noël fu forse il primo film collettivo dell'Office du Film... È qui che si è cercato di fare per la prima volta del suono sincrono diretto. È qui che Brault ha presentato una delle riprese più straordinarie che si siano viste: un travelling che parte dalla cassa di una banca e segue la pistola di un poliziotto che trasporta dei sacchetti con il denaro fino ad una vettura blindata. **Jean Rouch** (Cahiers du Cinéma, giugno 1963).

Il cinema canadese, una produzione che ha celebrato in questi giorni il 25° anniversario della sua ufficiale costituzione, si è imposto ormai nettamente sulla scena mondiale per una certa linea tematica e per interessi non occasionali nei confronti di quella comunità per la quale, inizialmente, prima cioè dell'intervento governativo del 1939, non esistevano centri di informazione organicamente strutturali. Gli anni di pace non videro attenuarsi il particolare fervore e, sotto la spinta di organi responsabili consapevoli del notevole contributo « pubblico » recato dalla politica di Grierson, le responsabilità del N.F.B. vennero estese a campi sino a quel momento ancora non accostati: sarà così per una numerosa serie di film sull'igiene mentale, sulla situazione operaia e dei sindacati, sull'addestramento tecnico, sui problemi educativi (e non solamente delle nuove generazioni), sull'arte e sulle tradizioni etniche. Quindi una varietà di temi, di argomenti, di problemi, di indagini, che logicamente portarono gli autori ad un colloquio sempre più stretto con la gente comune, con i cittadini (quelli stessi che, in definitiva, costituivano l'uditorio), con gli specialisti delle diverse materie. Un cinema, in un solo termine, « della comunità ». Ma una tappa ancora doveva essere compiuta. È, grosso modo, quella che i canadesi affrontano nel 1954 sotto lo sprone della televisione, attestatasi in quel periodo tra i grandi mezzi di informazione. Il video impone inedite tecniche di investigazione, porta alla ribalta nuovi problemi da dibattere, sottopone ad una martellante ricerca di argomenti per la mostruosa rapidità con cui brucia i programmi. E la scuola canadese risponde con sorprendente maturità a queste esigenze. Inizia, così, un nuovo capitolo, per altro fondamentale, che va sotto il nome di « candid-eye » (« occhio candido »). Nelle vie, nei comizi, negli stadi, nelle abitazioni private, nelle chiese, negli uffici, tra i lavoratori, i professionisti, i funzionari, gli uomini del cinema s'infiltrano con le loro macchine appositamente studiate (estremamente leggere e maneggevoli), spesso si celano all'osservato per meglio poterne rilevare dati chiarificatori, lasciano che il nastro magnetico fissi minuziosamente le parole dell'intervistato, non rifiutano di indossare panni altrui pur di essere al centro d'ogni dibattito e problema. In altri termini, la « camera » si mutua in un aggiornato strumento rilevatore che, con ogni mezzo, deve necessariamente cogliere la « verità » del mondo che la circonda. Senza mitizzare le formule, senza coniare etichette da reclamizzare, i giovani autori canadesi conducono una appassionata e sostanziosa ricerca sociologica che si traduce in una serie di film i quali, fuori dei meriti « artistici », non lasciano indifferente lo spettatore e lo studioso per la straordinaria carica di verità che ogni fotogramma riporta sullo schermo. **Claudio Bertieri** (Il Lavoro Nuovo, 27.2.1965).

Nous avons donc vu les deux classiques du « Candid Eye » **Bientôt Noël** et **Blood and Fire, Corral** de Colin Low avec photo de Wolf Koenig (...). Le cinéma canadien, parfois en désordre, mais avec beaucoup de conviction, est parti à la découverte de la réalité canadienne, dans la nature, sur les rives des fleuves, parmi les minorités oubliées comme les Indiens. Essayons en deux mots d'analyser cet acquis (sans oublier que ce cinéma n'a rien à voir avec Rome, Paris et Hollywood).

Première méthode: on observe la vie des gens, et on les fait commenter off leur existence. Voir **Tomkowicz**, voir **Telesphore Légaré** où Brault met au point ses objectifs de **Pour la suite du monde**, voir **L'homme du lac**, le très grand film promis par Rouch sur la solitude d'un métis. Mais qui chez nous s'intéresse à l'authenticité?

Deuxième méthode, qui n'exclut pas la première ni la troisième, la caméra folle des Wolf Koenig, Michel Brault, Gilles Gascon, Georges Dufaux, qui colle aux gestes, mouvements, sautes d'humeur des gens filmés. Voir le classique plan du colt du flic dans **Bientôt Noël** dont a parlé Rouch (dont on ne sait plus, et les intéressés eux-mêmes, si c'est Koenig, Brault ou Dufaux qui l'a tourné, tant étaient développés l'entraînement et l'esprit d'équipe des opérateurs légers de l'O. N.F.). Voir **Corral**, voir **I Was a Ninety-Pound Weakling** de Koenig et Dufaux.

Troisième méthode, qui tire la leçon des deux premières et constitue le seul apport

révolutionnaire de l'O.N.F.: les deux films de « Candid Eye » de Terence Macartney-Filgate, véritable inventeur avec Richard Leacock aux Etats-Unis, et indépendamment de lui, du cinéma direct synchrone, **Blood and Fire**, sur l'Armée du Salut, ayant déjà les allures d'un classique du genre. Filgate écoute un officier parler sur sa vocation ou évangéliser des ouailles à la dérive dans le sanctuaire de l'Armée. La caméra n'est pour ainsi dire pas là, les épaves ici réunies sont tout orelles pour entendre la parole divine et la promesse d'un autre monde. On chante un cantique, genre « Loué soit le Seigneur », et la caméra, au moment où retentit ce verset, suit le mouvement de tête d'un des fidèles approuvant la phrase qu'il est en train de chanter.

Nous avons là dans l'oeuf, sous sa forme élémentaire, un autre cinéma où la parole vécue fonde la réalité des images qui nous sont offertes. Leacock ne fera pas mieux même s'il ira ailleurs. Nous sommes en 1958, un an et demi avant **Primary** auquel collaborera Filgate. « Le Candid Eye », m'écrit son initiateur, fut une rupture avec la forme traditionnelle du documentaire telle que nous la connaissions jusqu'alors un effort pour observer la vie telle qu'elle est avec la caméra, sans pour autant rejeter le contrôle nécessaire pour tirer au clair une situation donnée. Nous n'avons jamais cherché, après quelques essais malheureux, à utiliser la caméra comme un magnétophone tournant inlassablement pour « vider » une situation ». **L. Ms.** (Cahiers du Cinéma, marzo 1965).

MANDARA

Regia e commento di René Gardi. Fotografia e montaggio di Charles Zbinden. Produzione: René Gardi e Charles Zbinden, Zurigo, 1959. 86 minuti, colore. Presentato alla III Rassegna.

Il film documenta alcuni aspetti della vita quotidiana di una popolazione a livello primitivo, stanziata nella valle di Sattala, tra i monti Mandara (Camerun settentrionale). Particolare importanza assume, per il suo prestigio, nella vita del gruppo, la figura del fabbro che è anche stregone e presiede al culto dei morti.

Il lungometraggio cui è andato il massimo premio è il film clandestino del Festival: quel **Mandara** del quale la censura aveva concesso la visione ai soli giornalisti, per le nudità che lo costellano. La giuria ha sottolineato, di quest'opera girata fra i selvaggi del Camerun, l'attento e non improvvisato studio etnografico, oltre che la qualità della realizzazione. Forse ha posto più mente al primo che al secondo dei pregi. **Sergio Frosali** (La Nazione, 15.1.1962).

Endlich einmal ein Dokumentarfilm allerersterKlasse! In Bild und Text gleich hervorragend, vermeidet er alle falsche Sensationen und ist in allen Teilen sauber und seriös. Andrerseits aber ist er auch nicht langweilig wie viele Dokumentaraufnahmen, sondern im Gegenteil vom Anfang bis zum Ende spannend und voll Handlung. Uns scheint, dass z.B. die in den Mittelpunkt gestellte Verarbeitung von Eisenerz zum erregendsten und spannendsten gehört, was je im Film gezeigt wurde. Kurz, der Film ist ein Werk, zu dem ich herzlich gratuliere. **Alfred Bühler**, Direttore del Museo di Arte Popolare di Basilea.

Il film è naturale e accurato; la motivazione del premio gli rimprovera che « la minuziosa analisi degli elementi etnografici manchi di una sufficiente considerazione dei rapporti con il più moderno mondo circostante, senza la quale tali elementi non riescono a trovare la loro collocazione e la loro organica interpretazione ». Da un lato è facile obiettare che il film non vuole stabilire quei « rapporti », bensì limitarsi — se così si può

dire — a una indagine quanto mai appassionata e attenta della vita di quelle popolazioni, delle loro fonti di lavoro e delle loro abitudini, senza fermarsi sul piano più facile e esteriore del folclore, senza compiacersi di nessuna curiosità, ma cercando effettivamente di comprendere una mentalità e un mondo così lontani dal nostro. Dall'altro è evidente che gli altri termini del confronto ci sono noti, o comunque ci sono più o meno noti e rispondono alla nostra esperienza più quotidiana e più consueta, così che l'esposizione di **Mandara** risulta quasi adattabile da ognuno ai propri ricordi, tanto è di per sé forte e drammatica, spontanea, senza grandi tinte e nello stesso tempo legata a un totale significato della realtà. **Giacomo Gambetti** (Bianco e Nero, gennaio 1962).

LES RAQUETTEURS

Regia, fotografia e montaggio di Gilles Groulx e Michel Brault. Direttore di produzione: Louis Portugais. Produzione: Office National du Film, Canada, 1960. 15 minuti, bianco e nero. Presentato alla II Rassegna.

I **raquetteurs** sono degli sportivi che partecipano a gare o a raduni invernali, muniti di racchette da neve. Il film si sofferma sulle attività sociali — circoli, elezioni di miss, balli, sfilate in uniforme ecc. — che si accompagnano a questo sport.

Il Canada ha presentato una delle pellicole più interessanti sul piano della forma. **Les raquetteurs** (...) illustra con intelligenza e malizia, da un punto di vista simile a quello di Reichembach, l'autore de **L'Amerique vue par un français**, uno sport prediletto dai canadesi ed ha il pregio di offrire una utilizzazione assai intelligente della macchina da presa e di conferire nobiltà stilistica a un genere molto vicino al reportage filmato (...). Sembra che in Canada attorno a questo sport viva tutta una vasta attività sociale fatta di circoli, di elezioni di miss, di balli, di sfilate in uniforme. Il lato comico di questa vita associativa, basata su uno sport che per i frequenti ruzzoloni non sembra conferire alla dignità di chi lo pratica, è messo in rilievo dagli autori del film col mostrare anziane matrone in uniforme, ridicole majorettes che precedono gli atleti, tutto uno spropositato impegno e una sproporzionata attesa. L'ironia contenuta nei **Raquetteurs**, mentre da una parte è deliziosa, dall'altra non può essere considerata neppure come superficiale, perché è folta di accenni critici che toccano piuttosto nel vivo la condizione umana e la solitudine. **Sergio Frosali** (La Nazione, 18. 12.1960).

Les qualités humoristiques d'un reportage de Gilles Groulx et Michel Brault, **Raquetteurs**, méritent de retenir l'attention. C'est un portrait satirique des loisirs de la société canadienne qu'esquissent les auteurs à propos d'une compétition sportive d'un genre inhabituel: une course sur la neige, au cours de laquelle les coureurs portent des raquettes aux pieds. En France, Michel Brault sera le « cameraman » habile de Jean Rouch et Edgar Morin dans **Chronique d'un été. Luc de Heusch** (Cinéma et Sciences Sociales, 1962).

CHRONIQUE D'UN ÉTÉ

Regia di Jean Rouch e Edgar Morin. Fotografia di Michel Brault e Roger Maurillere. Produzione: Argos Film, Parigi, 1961. 90 minuti, bianco e nero. Presentato alla III Rassegna.

Indagine sociologica condotta durante la estate del 1960 in diversi ambienti sociali parigini.

Operai, impiegati e studenti vengono intervistati e parlano davanti alla macchina da presa dei loro problemi quotidiani, delle loro difficoltà e delle loro aspirazioni.

Rouch e il suo collaboratore Edgar Morin credono nel « cinéma-verité » vale a dire in un tipo di documentario che mostri la gente com'é, senza falsificazioni, cogliendola per le vie, magari a tradimento. Questa tendenza è un po' utopistica, perché il cinema è un mezzo tecnico troppo complicato per entrare davvero nella vita delle persone senza metterle sull'avviso. Sì che per « cinéma-verité » si deve intendere un tipo di cinema che aspira tendenzialmente a farci vedere la gente come è, ma che non può riuscirci se non in una certa misura. E tuttavia si tratta di un modo interessante di concepire il film, che esprime tutta un'avversione per il ricostruito e lo scenografico. **Chronique d'un été** é l'applicazione più spinta di questa tendenza e ne rivela pregi e difetti. Per far parlare la gente, Morin ha dovuto improvvisarsi intervistatore, prendere il microfono in mano, entrare nella casa di un borghese o di un operaio della Renault, fare domande, ottenere risposte. Ha poi a sua volta delegato l'incarico delle interviste a qualcuno dei soggetti da lui interrogati, organizzando il sistema e ritraendo sulla pellicola dialoghi estemporanei ma artificialmente suscitati sul senso della vita, sul tempo libero, sulla noia di lavorare e così via. Ne escono confessioni sincere e talvolta appassionate che hanno il sapore dell'attendibilità ma non incidono a fondo negli argomenti che trattano, offrendo tutt'al più il senso spicciolo dell'esistenza condotta da quelle persone. È poi legittimo il sospetto che coloro che si prestano ad apparire sullo schermo appartengano a un genere particolare, siano cioè viziati da un certo narcisismo, in modo da non risultare tipici e veramente rappresentativi di un'umanità media. Per esempio una ragazza italiana che lavora a Parigi, intervistata a varie riprese da Morin durante il film, che parla della sua vita senza senso, del bere troppo, di avventure facili prive di costrutto, e con gli occhi resi lucidi, si direbbe, da qualche bicchiere di whisky, ha tutta l'aria di appartenere a un tipo isteroide che ha visto nella macchina da presa un modo di valorizzare, attraverso confessioni di sapore vagamente esistenzialistico, una confusa aspirazione a mettersi in mostra. Nonostante questi dubbi, **Chronique d'un été** è un film assai interessante, spesso divertente, dove si incontrano singolari tipi che tendono a squadernare davanti all'obbiettivo le loro idee o il loro modo di vivere. C'è uno stile nuovo, un modo fresco di porsi davanti alla realtà. **Sergio Frosali** (La Nazione, 12.1.1962).

Nel più discutibile **Cronaca di una estate** sorge il sospetto di una ennesima mistificazione. La tanto e a sproposito avversata letteratura si riaffaccia proprio nella scelta di « tests », che non hanno nessun valore d'indice sociologico. Rouch e Morin li rastrellano nei caffè frequentati dagli intellettuali — fin qui comunque poco male — ma li spacciano come i sintomi di una condizione che coinvolge vasti strati. Il trucco è palese e lo confermano due altri fattori: lo svolgimento, a dispetto dei propositi teorizzati, cede ai più banali accorgimenti dello spettacolo cinematografico (ricerca forzata di una « suspense » e di soluzioni che avvincano lo spettatore). Indipendentemente dagli ingredienti adottati per drammatizzare un'antologia di dichiarazioni di per sé negata allo spettacolo, Rouch e Morin non ci convincono soprattutto quando, appuntando il loro interesse sull'individuo, ne isolano i contorni sociali e lo sottraggono a un più vasto e complesso contesto. La curiosità psicologica prende il posto della ricognizione sociologica; la diagnosi si arresta puntualmente in superficie, sottolineando dati da cui si stenta a desumere la loro causalità. « Siete felice? », chiede Morin a uno dei tanti protagonisti del film. A una domanda così candida e infantile, non vi sarà che una replica generica, ritrasmessaci con l'aria di chi s'illude e ci illude di scavare nella profondità dell'animo umano. **Mino Argentieri** (Il Contemporaneo, gennaio 1963).

Rouch lutte désespérément contre la lourdeur de la machinerie cinématographique; dans **Chronique d'un été**, le film encore iné-

dit qu'il vient de tourner à Paris avec Edgar Morin, il tentera de résoudre de manière plus satisfaisante « le problème agaçant de l'enregistrement du son direct », en utilisant des micros-cravates, quileissent toute liberté de mouvement à l'acteur en quete de son propre destin. Les premiers résultats de cette récente expérience, la plus importante des enquêtes sociologiques filmées jamais entreprises, confirment l'enseignement de la **Pyramide humaine**: placé dans un climat de confiance absolue, il arrive un moment où l'homme, n'importe quel homme, révèle devant la caméra sa personnalité profonde, secrète. Le seul inconvénient de cette méthode est un déchet considérable dans le métrage tourné; mais il arrive brusquement, à un moment imprévisible, qu'un processus de libération se déclenche: l'acteur cesse alors de s'enfermer dans cette attitude typique de refus, de « pause » qui est notre premier mouvement devant tout appareil photographique. Dans une telle perspective, Rouch accorde une grande valeur à la première réaction de ses acteurs, au premier jet. Cette méthode exige de la patience, un long temps d'acclimatation devant la caméra; le montage interviendra pour opérer un choix dans les temps morts, éliminer les réactions non authentiques, entrachées d'exhibitionnisme, ou simplement banales, non significatives. **Luc de Heusch** (Cinéma et Sciences Sociales, 1962).

LA PYRAMIDE HUMAINE

Regia di Jean Rouch. Anno di produzione 1961. 35 minuti, colore. Presentato alla II Rassegna.

Il film analizza le relazioni umane che intercorrono tra studenti negri e bianchi in una classe di prima liceo a Abidjan (Costa d'Avorio).

Dans cette voie originale où la caméra participante et le reportage fusionnent, où les acteurs guident plus le metteur en scène qu'ils ne se laissent guider par lui (singulière synthèse du cinéoeil et du film de fiction), Rouch est allé plus loin encore avec son dernier film, **La pyramide humaine.** Cette étude imaginaire et vraie sur les relation interraciales dans la classe de première du lycée d'Abidjan transforma radicalement, au cours du tournage, la mentalité raciste des protagonistes. Rouch réunit des étudiants blancs et noirs dans un « sociodrame » filmé, au cours duquel il distribua lui-même des rôles fictifs. Le cinéma, dès lors, devenait une véritable psychanalyse. Des situations latentes se cristallisaient: « Tel qui était amoureux de Nadine le lui avouait d'un coup, tandis que d'une race à l'autre, le ton de stricte politesse qu'on affectait — forme secrète du racisme — dégénératif rapidement en une hostilité ouverte ». Le film reconcilia les deux groupes hostiles. « Telle est ma méthode, conclut Rouch: je rassemble artificiellement une petite communauté. Je la mets dans une situation irréelle: ici celle d'un monde sans racisme. Je la regarde évoluer. Au besoin je provoque cette évolution. J'obtiens un film pirandellien ». **Moi, un Noir** et **La pyramide humaine** ouvrent une voie originale, spécifique, au film de « recherche » sociologique, car le cinéaste ignore cette fois ce qui va se passer: il met en branle une série de mécanismes psychologiques insoupçonnés. « Il n'y avait pas, à proprement parler, de scénario ou de dialogues, mais une improvisation continuelle devant les caméras: la caméra n'était pas un obstacle à l'expression, mais au contraire le témoin indispensable qui motivait cette expression ». Rouch emploie donc une méthode révolutionnaire; la caméra est délibérément utilsée comme catalyseur; l'expérience semble prouver « que la caméra pouvait être, non pas l'obstacle à l'expression d'hommes qui avaient quelque chose à faire ou à dire, mais, au contraire, un incomparable stimulant ». Il faut, cepedant, que l'équipe technique soit la plus réduite possible, afin de ne pas gêner les acteurs-improvisateurs. **Luc de Heusch** (Cinéma et Sciences Sociales, 1962).

TERMINUS

Regia di John Schlesinger. Fotografia di Ken Phipps e Robert Paynter. Musica di Ron Grainer. Produzione: British Transport Films for British Transport Commission, 1961. 32 minuti, bianco e nero. Presentato alla III Rassegna.

Il documentario mostra una giornata di vita di una grande stazione londinese.

Terminus di John Schlesinger, cui è stato assegnato il gran premio assoluto « per la elevata dignità dello stile, che nel rispetto di una famosa tradizione, compone e riprende con aggiornato spirito il senso umano di una civiltà in atto » merita ogni rispetto per la puntualità con cui sono stati ritratti gli aspetti più caratteristici della giornata di una stazione ferroviaria. I « flashes » sulla realtà (gli abbracci, lo sventolare dei fazzoletti, gli innamorati, i bambini che giocano distratti, la zitella che ha smarrito l'ombrello, il signore composto che è chiuso fuori dei cancelli mentre il treno lentamente si avvia, le comitive che si guardano attorno smarrite, i carcerati tradotti sotto buona scorta, la folla minuta) sono efficacissimi e, pregio non indifferente, permangono sullo schermo non oltre il dovuto. Mai si avverte una ripetizione od un motivo è tirato troppo alla lunga. In ciò consiste il rispetto (e l'insegnamento) di una famosa tradizione. Per quanto convinti delle desuete capacità del regista nel condurre un discorso chiaro, essenziale, limpido, siamo però d'opinione (e ce ne ha dato conferma il suo film televisivo **Private View** intelligente e nervosa inchiesta sui pittori della nuova generazione) che a Schlesinger è maggiormente congeniale il linguaggio televisivo: sa guardare con estrema acutezza, sa « staccare » l'attimo più significativo, sa isolare particolari suggestivi, sa — in altri termini — cogliere la realtà nell'istante stesso in cui essa si trasforma. **Claudio Bertieri** (Bianco e Nero, luglio-agosto 1961).

LA TARANTA

Regia di Gianfranco Mingozzi. Fotografia di Ugo Piccone. Commento di Salvatore Quasimodo. Consulenza scientifica di Ernesto de Martino. Produzione: Pantheon Film, 1961. 19 minuti, bianco e nero. Presentato alla III Rassegna.

Il documentario tratta il tema del tarantismo pugliese, e della cura dal morso della mitica taranta mediante la musica e la danza. Il film è stato girato durante una ricerca etnografica condotta nel Salento da Ernesto de Martino in collaborazione con Diego Carpitella.

Tra i più interessanti si è posto l'italiano **La taranta**, che ha la medesima materia ed è stato girato dallo stesso regista di un episodio de **Le italiane e l'amore**, quello appunto dedicato alle « tarantate » (...). Si crede, in alcune zone delle Puglie, che un mitico animale, la taranta, punga le donne procurando loro una malattia di carattere diabolico. In realtà si tratta di complessi casi di nevrosi. Ma le malate si sentono possedute, si dibattono come ragni, si affaticano in un continuo agitarsi. La cura popolare consiste nell'esecuzione musicale di un motivo ossessivo, da parte di un'orchestra di tre elementi. Un giorno dell'anno, poi, le pazienti vengono condotte in una chiesa per essere esorcizzate. Il film, realizzato con raro senso dell'ambiente, centra in pieno la situazione e offre un'immagine estremamente attendibile di una delle più singolari superstizioni del meridione. **Sergio Frosali** (La Nazione, 14.1-1962).

A fascinating and poetic record of the annual rites of exorcism practised by the few tarantists who survive in Southern Italy.

Superstition attributes a sense of evil or malaise to the bite of a mythical spider, the taranta, and a cure is achieved through submission to a curiously frenzied type of music (including the traditional tarantella). At the beginning of the eighteenth century, unable to eradicate the superstition, the Church incorporated it into its own rituals and declared that sufferers could be cured by appealing to an image of St. Paul. And the exorcism in its present form is a curious mixture of pagan and Christian elements: while musicians play, a sufferer in a white robe rolls around the floor in an erotic trance, watched by a solemn-eyed child who holds on his kness a framed image of the Saint; in St. Paul's Chapel, on June 28, sufferers from the whole region congregate—many lie on the floor, kicking their legs and foaming at the mouth in a kind of selfinduced epilepsy while, out of control, another sufferer climbs up on the altar. Outside, a brass band parades past, by-standers stare at the sufferers like some side-show at a carnival, and a fat woman runs faster and faster round the village square until she collapses. In a study that is somehow both compassionate and objective, Mingozzi situates these rites in their geographical and social context—the dusty, crumbling and impoverished Southern villages at the time of the summer drought—quietly suggesting a connection between the disintegrating facade of an abandoned baroque church and the desiccated faces of the aged peasants. (da Monthly Film Bulletin / The British Film Institute, maggio 1968).

LE TEMPS DU GHETTO

Titolo della edizione italiana: Vincitori alla sbarra. Regia di Frédéric Rossif. Musica di Maurice Jarre. Produzione: Pierre Braunberger-Films de la Pleiade, Parigi, 1961. 90 minuti, bianco e nero. Presentato alla III Rassegna.

Cronaca della distruzione del ghetto di Varsavia, proposta attraverso le testimonianze dei superstiti e materiale tedesco d'archivio.

Una segnalazione più ampia penso invece che meritino due film francesi apparsi fuori concorso: **Le temps du ghetto** di Frédéric Rossif e **Déscription d'un combat** di Chris Marker. Ambedue dedicati al popolo ebraico, ambedue realizzati con impegno e sensibilità, essi si pongono tra le opere più significative dell'ultimo cinema francese.

Il film di Rossif, che si serve ampiamente di materiale inedito sul ghetto di Varsavia, descrive sulla base dei ricordi e delle testimonianze dei pochi sopravvissuti la vita di stenti, di miserie, di umiliazioni e di morte che si svolse nel ghetto nei tre anni dell'occupazione tedesca. L'accorata partecipazione dell'autore alle sofferenze di un intero popolo, la cura meticolosa con cui volle ricostruire una condizione umana, si risolvono in una serie di immagini dolorose, rafforzate da un commento di inequivocabile condanna, ma contenuto e dignitoso, quasi a voler contrapporre il contegno e la dignità umani alla barbarie e alla bestialità naziste. **Gianni Rondolino** (Film Selezione, marzo-aprile 1962).

Un altro film di montaggio, di più elevate qualità rievocative e di più alto spirito tragico: **Le temps du ghetto** di Frédéric Rossif, ammirevole rievocazione per documenti fil mati del dramma del ghetto di Varsavia. Opera crudele, implacabile, affascinantemente e repellentemente umana, che forza a gettare l'occhio nel massimo di sventura e di degradazione al quale possano arrivare i nostri simili. **Sergio Frosali** (La Nazione, 15.1.1962).

Ancora un film agghiacciante, ancora una opera rivelatrice di terribili esperienze morali di un mondo che a tutt'oggi si vanta troppo spesso di aver raggiunto la civiltà, e addirittura del bisogno di confrontare la sua « civiltà » con la supposta arretratezza degli « altri ». Ma chi, dove sono « gli altri »? **Giacomo Gambetti** (Bianco e Nero, gennaio 1962).

LONELY BOY

Regia di Wolf Koenig e Roman Kroitor. Commento e fotografia di Wolf Koenig. Musica di Paul Anka. Produzione: National Film Board of Canada, 1961. 27 minuti, bianco e nero. Presentato alla IV Rassegna.

Lonely Boy è dedicato a Paul Anka, l'idolo dei teenagers degli anni sessanta. Girato a New York ed a Atlantic City, il film segue il giovane cantante e compositore canadese durante alcuni spettacoli e mostra le manifestazioni di fanatismo del suo pubblico.

Lonely Boy, un film probabilmente pieno di difetti ma in possesso di una rara prerogativa: la disarmante forza della realtà. Gli autori hanno registrato alcuni momenti della giornata di Paul Anka in una città dove egli tiene un concerto: Paul Anka « pubblico » e Paul Anka « privato », quello che canta dinnanzi a una platea di « bobby soxers » e di « teenagers » che esplodono in strilli isterici e rotolano a terra svenute per l'emozione a udire la sua voce, e il Paul Anka del camerino, in mutande davanti allo specchio o pieno di gioia per aver offerto al padre un dono accolto con affettuosa riconoscenza. È un documento, un brogliaccio, se volete, qualcosa di non organizzato sul piano scientifico, ma di un'autenticità assoluta, che invita ad un approfondimento. Un cinema siffatto, in mancanza di meglio, non pecca almeno di presunzione, né ci induce a essere diffidenti. **Corrado Terzi** (Avanti!, 12.12.1962).

Più modesto ma più sciolto sul piano dell'indagine di costume è apparso invece il canadese **Lonely Boy**, di Wolf Koenig e Roman Kroitor, un mediometraggio dedicato al giovane cantante Paul Anka, idolo delle minorenni americane. Girato a New York e ad Atlantic City, dove l'idolo è più fortemente stabilito, registra il parossismo isterico a cui si abbandonano le sue ammiratrici, non tutte di primo pelo. Corrono fremiti di dedizione sacrificale, sembra di assistere ad un rito primitivo. Ma per converso si sente quanto la testa abbia parte in questa esaltazione collettiva, e l'impressione ultima è di una puritana freddezza che si batte i fianchi per apparire forsennata. La vacuità dei miti germinanti dalla imitazione è garbatamente espressa, senza che il cantante, ripreso anche negli scorci privati, risulti altro che un semplice ragazzo, simpaticamente estraneo a quei deliri, e docile preda dei suoi manager. **Leo Pestelli** (La Stampa, 13.12.1962).

Lonely Boy ha forse, anche nei propri meriti, il difetto di un certo snobismo, di una ironia di costume che a volte è un po' trasparentemente compiaciuta, e che in altre circostanze assume un atteggiamento un po' troppo colto e distaccato: ma la realtà di una indagine vivissima e impegnata rimane, e le prospettive sono tutte fondamentalmente esatte e circostanziate. **Giacomo Gambetti** (Bianco e Nero, gennaio 1963).

Paul Anka is a Canadian teenage pop singer, in the Presley-Cliff Richard style—very popular in North America. Like most such singers he has an engaging personality which is effectively conveyed in this filmed interview, where he is seen both in straight interview and in action (at Atlantic City and Freedomland, New York) to the accompaniment of the usual screaming girls. The general impression is of niceness—he is nice, the girls are nice (if somewhat pathetic)—until the impresarios appear; Anka's manager, making exaggerated claims with a perfectly straight face, the manager of a New York night club who says « thank you » for a present while oozing avuncular disinterest. The film is sympathetic but ruthless in its non-committal revelation of character. The central theme is Anka himself, his personality, his plans, his ideals. And because he knows what he is doing and is both self-confident and self-aware, one learns a lot about an unashamedly professional approach to show business which is both refreshing and in its way impressive. (da Monthly Film Bulletin - The British Film Institute, giugno 1964).

I RAGAZZI CHE SI AMANO

Regia di Alberto Caldana. Fotografia di Mario Carbone. Collaborazione artistica di Luigi De Santis. Produzione: Società Editrice Cinematografica Italiana « 22 Dicembre », Milano, 1962. 90 minuti, bianco e nero. Presentato alla IV Rassegna.

I ragazzi che si amano è un'inchiesta cinematografica che, partendo da una storia d'amore, si propone di ricostruire i rapporti che hanno unito i protagonisti durante questo particolare periodo della loro vita.

Due ragazzi e due ragazze dai ventuno ai venticinque anni vivono a Roma lontani dalle loro famiglie e fanno gli attori. Teatro e cinema. Caldana si è avvicinato ai quattro protagonisti costruendo un'inchiesta dal vero, aprendo, insieme a De Santis, un colloquio con i quattro giovani, i quali, in varie riprese, hanno parlato dei fatti da loro vissuti, raccontato le proprie esperienze più varie, espresso la loro opinione sulla vita e su se stessi. A un certo punto i colloqui individuali si sono allargati, dando luogo prima a un incontro a due, poi a un confronto a quattro, provocato dagli autori del film ma condotto con improvvisazione e con una totale ripresa dal vivo. Un confronto a quattro che chiarisce ai protagonisti la propria posizione e la propria personalità, che segna forse una fine e forse il principio di una vita. È evidente che siamo, da un lato, nei dettami nel cosiddetto « cinéma-verité » o del cinéma-direct », direbbe Ruspoli, anche se qualcuno ha tentato di negarlo, negando addirittura l'esistenza di quella storia reale che Caldana ha scovato, accusandolo di avere falsificato la teoria, addirittura, inventando la pratica. D'altra parte, se questo fosse vero, Caldana non sarebbe forse il più autorevole seguace italiano di Rouch e Morin, ma sarebbe certamente uno dei più acuti e dinamici dialoghisti del nostro cinema, perché le conversazioni, e in particolare quella a quattro della fine, hanno in sé tale e tanta ricchezza di psicologia e di immagini, di tensione e di umanità, di spontaneità e di improvvisazione, di contraddizioni e di verità da non poter essere inventati che da una mente del tutto estranea alla routine del mestiere. **Giacomo Gambetti** (Bianco e Nero, gennaio 1963).

I personaggi sono attori alle prime armi; recitano in una nota compagnia; sono legati da rapporti di amicizia; amano due ragazze che ruotano attorno al « milieu » teatrale; si feriscono con inconsapevole crudeltà. Due amori sono stati incrinati da uno scambio delle parti; improvvisamente, i protagonisti si rendono conto di essere estranei l'uno all'altro. Caldana, sollecitato da un episodio accaduto nella realtà, si accinge a sollevare il velario sul groviglio dei sentimenti offesi. Esige la verità e spera che dalla sua investigazione balzi il ritratto di un malessere morale.

Alla maniera di un « detective », interroga separatamente i protagonisti, ascolta le loro versioni dell'incidente, e le confronta. Pretende la sincerità ma sa benissimo che un attore, davanti a una macchina da presa, è indotto a simulare più di un qualunque altro essere. In compenso, Caldana si è premunito: riunisce i suoi personaggi, getta l'esca delle dissonanze emerse nel corso dell'istruttoria, e dal contraddittorio che ne scaturisce salterà quella sincerità a lungo attesa. Ma la verità? Riposa nelle segretissime e gelosissime braccia di Giove. Quattro angoli visuali divergenti, minutamente scandagliati, non approdano a una sintesi. Partito dal culto dell'oggettività, da una discrezione eccessiva che risalta dal congelamento dell'inquadratura e nella meccanica registrazione di una serie di confessioni, Caldana insinua un rovello pirandelliano. La verità non ha una sola faccia: una specie di relativismo nelle traversie umane ne fa le veci. Il documento si complica; la testimonianza chiede di assurgere a una significazione più lata. Il rigettato impegno dell'interpretazione riaffiora, ma lo sostiene una struttura espositiva debole. L'indagine non supera l'area del privato, la sfera di un irrequieto intimismo. Il regista-intervistatore, in questo molto simile a Rouch e a Morin, non è andato oltre la crosta del conflitto risuscitato, non ci addita connessioni più organiche. Forse ha persuaso lo pschiatra e lo psicologo, ma anche la psichiatria e la psicologia rischiano di cadere nell'astrazione se non si saldano alla disamina delle componenti sociali e culturali di uno squilibrio accertato. **Mino Argentieri** (Il Contemporaneo, gennaio 1963).

I ragazzi che si amano se réfère ouvertement aux expériences de Jean Rouch et Edgar Morin dans **Chronique d'un été.** Alberto Caldana a pris quatre jeunes acteurs habitant Rome, déjà protagonistes dans la vie réelle, d'une histoire d'amour fort complexe, et les a amenés à faire leur « confession » devant la caméra .On enregistre leurs propos, on saisit leurs expressions, on surprend leurs secrets. C'est une variante filmée du jeu de la vérité. De leurs récits et de leurs versions personnelles des événements jaillit sinon la verité totale, du moins certains de ses éléments. Ce film est un témoignage passionant d'une certaine confusion mentale propre à notre époque, témoignage aussi de l'impréparation d'une jeunesse à affronter les problèmes posés par la vie amoureuse, et de l'infantilisme qui accompagne ses choix et ses décisions. **Antoine Rochat** (Gazette de Lausanne, 28.1.1963).

REGARD SUR LA FOLIE

Regia di Mario Ruspoli. Commento di Antonin Artaud. Fotografia di Michel Brault. Produzione: Argos Film, Parigi, 1962. 52 minuti, bianco e nero. Presentato alla IV Rassegna.

I cameramen di Mario Ruspoli sono entrati nel manicomio di Saint-Alban, in Lorena per documentare alcuni aspetti della vita interna dell'istituto e registrare confessioni di internati.

La seconda parte del film, il cui titolo è **La fête prisonière**, è stata girata durante una festa che ha come protagonisti gli stessi malati.

Ruspoli ha coniato per l'occasione un nuovo termine, quello di « cinéma-direct », che egli riconosce simile a quello più usato e più ufficiale di « cinéma-verité », ma che ha il pregio di essere stato inventato da Ruspoli. Egli ha formulato una teoria, in tre punti fondamentali, secondo la quale il « cinéma-direct » si distingue dalla comune produzione cinematografica per un'attività di ricerca e di indagine nei riguardi immediati della vita, della società, dell'uomo così come si presentano dinanzi ai nostri occhi e alla nostra macchina da presa; per la « presa diretta », del suono e del dialogo, meglio se di sorpresa, così come naturale e di sorpresa può essere e deve essere anche la ripresa filmata; per la perfetta unità di intenti e di ideali fra tutti i componenti della troupe, nella rinuncia a ogni convenzione prestabilita, così come nella fede assoluta in questi « nuovi mezzi di espressione e di scoperta ». La debolezza teorica dei princìpi formulati da Ruspoli è evidente. Malgrado i dettami, le teorie, le impostazioni preordinate, se **Regard sur la folie** ha qualcosa da dire, è proprio quando lascia in secondo piano gli elementi sociologici, le conversazioni coi medici, per avvicinarsi con pudore e con rispetto ai malati, per raccogliere e quindi raccontare e ritrasmettere le proprie emozioni e le proprie esperienze, le proprie sofferenze, senza indulgere a nessuna concessione spettacolare o formalistica, come qualche volta invece Ruspoli è tentato di fare. **Giacomo Gambetti** (Bianco e Nero, gennaio 1963).

Il regista italo-francese raccomanda: l'intervistatore si familiarizzi con l'intervistato, lo abitui ad essere disinvolto, giri anche con il caricatore della pellicola scarico, assalga gradualmente il soggetto finché questi consegua il massimo grado di sincerità. Allora, e soltanto allora, ceda la parola alla registrazione visiva, preparata sulla pista sonora. Questa la teoria. In pratica, il suo **Regard sur la folie**, film sugli alienati mentali ospiti di un manicomio, non si distacca dalle formule di un normalissimo documentario incentrato su un tema inconsueto. Malgrado l'auspicato riserbo, la presenza dell'autore è sempre avvertibile e, a dispetto della precet-

tistica, Ruspoli il suo ingegno non lo brucia nella raccolta di disadorne rivelazioni immagazzinate dopo un lungo ed estenuato stadio propedeutico. La cornice, la forma, l'impaginazione dell'inchiesta lo seducono e l'invitano al saggio di bella scrittura. Non ci si risparmia neppure l'ormai facile suggestione decorativa delle figure nere dislocate a ridosso di sfondi bianchi, lattei, né ci si esenta da quegli impasti di luce e ombra che puntano sulla meraviglia dello spettatore. **Mino Argentieri** (Il Contemporaneo, gennaio 1963).

Remarquable également par sa manière de s'attaquer avec succès à l'âme même du sujet, pourtant « casse-gueule » s'il en est, est le moyen-métrage de M. Ruspoli, **Regard sur la folie**, réalisé dans un hôpital psychiatrique de la Lozère. C'est l'hallucination rendue avec art, pourrait-on dire. Grâce à un commentaire emprunté à Antonin Artaud, à la poésie prenante des phrases de certains malades, grâce surtout à l'amour des êtres dont font preuve le réalisateur et sa collaboratrice Dolorès Grassian nous voici branchés en prise directe sur la folie, entraînés par un regard sans concession à la découverte de la vie des aliénés, de leur délicatesse extrême dans le malheur le plus grand, de la beauté de l'expression artistique de leur détresse. Il est utile, dans le sens le plus élevé du mot, qu'un document humain de cette classe nous fasse pénétrer dans le monde si proche de la folie, en mettant l'accent sur les efforts tentés, les progrès réalisés et tout l'immense travail qui reste encore à faire. **Jacques Givet** (Cooperation, 19.1.1963).

Il s'agit d'un exemple parmi les plus authentiques de ce « cinéma direct », qui nous introduit dans l'existence et, par instants aussi, dans l'univers mental des patiens d'un hôpital psychiatrique de la Lozère. Cette oeuvre, qui n'a pas une seconde pour but de satisfaire la curiosité morbide d'un certain public, montre comment on parvient, dans ce monde particulier, à reconstruire peu à peu les personnalités effondrées des hommes. Sans être destiné à présenter des images rassurantes, mais bien plutôt à dévoiler au spectateur la profondeur et le caractère souvent insoluble du problème crucial de la folie, ce film est une approche d'une extrême sensibilité, d'un très grand respect des malades, en même temps qu'un document émouvant sur le travail extraordinaire qui s'accomplit dans cet hôpital. **Antoine Rochat** (Gazette de Lausanne, 28.1.1963).

REQUIEM DLA 500.000 (Requiem per 500.000)

Regia di Jerzy Bossak e Waclaw Kazmierczak. Commento di Jerzy Bossak. Musica di A. W. Mozart e G. F. Haendel. Produzione: Dokumentarfilmstudio, Varsavia, 1962. 30 minuti, bianco e nero. Presentato alla VI Rassegna.

Attraverso il montaggio di materiale fotografico e cinematografico girato dalla Wehrmacht e dalla Gestapo, il film fa rivivere la rivolta del ghetto di Varsavia, uno dei più tragici episodi della seconda guerra mondiale.

Una distesa senza fine di macerie ancora fumanti, su cui si alzano alte e solenni le note dell'« Alleluja » di Haendel; l'allucinante vagare per le strade del ghetto di Varsavia di una giovane donna ricoperta di stracci, impazzita per gli stenti e la paura; le bestiali violenze indiscriminate delle SS e degli uomini della Wehrmacht coadiuvati da dei kapò, su donne, fanciulli e vecchi; la deportazione « a pagamento » degli ebrei verso i campi di sterminio, la disperata rivolta degli ultimi superstiti del ghetto che per troppo tempo si illusero sull'atteggiamento dei loro carnefici: questo è **Requiem per 500.000**, la storia della tragica ribellione degli ebrei del ghetto di

Varsavia. Immagini sconvolgenti di un dramma che non ha confronti; su queste immagini si muove il documentario che è stato realizzato attraverso il montaggio di materiale autentico e in molti casi inedito (...). Si tratta di brani di documentari girati dagli operatori della Wehrmacht e della Gestapo. In alcuni casi sono stati usati spezzoni di film a passo ridotto girati privatamente. Montato con sobrietà il documentario si avvale di un commento scarno ed essenziale sostanziato, per rafforzare la drammaticità delle immagini, dall'inserimento di testi di alcuni ordini nazisti e dalla lettura di scritti delle vittime. **Carlo Degl'Innocenti** (L'Unità, 7.2. 1965).

In **Requiem per 500.000** rivive attraverso il montaggio di materiale fotografico e cinematografico girato dalla Wehrmacht e dalla Gestapo uno dei più tragici episodi della seconda guerra mondiale, e cioè la rivolta del ghetto di Varsavia, dove i nazisti avevano concentrato mezzo milione di ebrei. Il commento si limita a leggere i testi degli ordini nazisti adottati per rinchiudere migliaia di ebrei entro le mura ed il filo spinato nelle città più grandi della Polonia. Le agghiaccianti immagini della popolazione, sempre più stremata, la quale passa da un tentativo di organizzazione mercantile a una cupa passività, rosa dalla fame e dalle terribili malattie, si susseguono spietate e incalzanti mentre via via, soprattutto fra i più giovani, cresce e si anima la fiamma della ribellione. Le musiche di Mozart e di Haendel inserite nella colonna sonora danno maggiore evidenza, nella loro classica perfezione, all'orrore dell'immane tragedia subìta dagli ebrei. **Aldo Scagnetti** (Paese Sera, 5.2.1965).

DEAD BIRDS

Regia, fotografia e commento di Robert Gardner. Produzione: Peabody Museum Film Study Center-Harvard University, 1963. 83 minuti, colore. Presentato alla V Rassegna.

Dead Birds è stato realizzato da Robert Gardner, professore alla Harvard University, con il patrocinio del Film Study Center, Peabody Museum, durante una spedizione etnografica effettuata, nel 1961, nella Baliem Val ley, Nuova Guinea occidentale. Il film documenta un aspetto particolare dei rapporti che intercorrono tra due gruppi tribali confinanti. Quasi un rituale che si ripete nel tempo, spesso con spargimento di sangue, la guerra è per loro l'unico momento di questi rapporti.

Dead Birds (Uccelli morti) descrive l'esistenza delle tribù primitive della Baliem Valley, tribù rimaste, come livello di cultura, al periodo neolitico. La loro attività principale è la guerra: si battono continuamente tra di loro senza ragioni ideologiche precise, senza obiettivi pratici da raggiungere. Almeno senza ragioni né obiettivi che appaiono tali alla nostra mentalità di civilizzati. Si battono perché considerano la guerra un'istituzione necessaria. È un giuoco o, come dicono gli scienziati, una forma ludica. Ma è un giuoco in cui qualche volta si muore. Gli « uccelli morti » del titolo sono i nemici uccisi .Secondo una leggenda locale, il serpente e l'uccello si sfidarono a una corsa per decidere se gli uomini dovessero essere immortali oppure no. Se avesse vinto il serpente, non sarebbero morti ma periodicamente, come i serpenti, avrebbero cambiato pelle. Ma vinse l'uccello, e gli uomini furono destinati alla morte. **Morando Morandini** (Le Ore, 6.2.1964).

È sì descrittivo, cioè in certo senso poco creativo; però i limiti che dividono descrizione da creatività non sono ben esplorati. Come non è neppure esplorato se un'opera ci piaccia per la sua qualità o in gran parte per la sua novità. Nella fattispecie il film di Gardner è uno dei pochi da noi visti, forse l'unico, che ci porta davvero all'interno di una comunità primitiva (la Nuova Guinea),

che ci descrive non solo un meccanismo sociale invisibile ed esteriore, ma anche ci faccia entrare nel segreto di elementi psicologici e caratterologici di quei popoli arretrati. È anche il primo film che ci introduca veramente e quasi diaristicamente in una lotta cruenta fra tribù, di quelle eterne, micidiali, che per secoli hanno spopolato i continenti euroasiatici. Dunque, è ben difficile stabilire se **Dead Birds** ci piaccia perché è bello o semplicemente perché possiede un'alta carica di informazione al livello di documento. Probabilmente conta più la seconda questione della prima. **Sergio Frosali** (La Nazione, 27. 1.1964).

Rigore scientifico e senso dell'avventura, profondità d'indagine e spericolatezza tecnica fanno di questo lungometraggio a colori un prodotto davvero eccezionale nel suo campo. Robert Gardner ha fissato in stupende sequenze la vita di tribù primitive, culturalmente ferme al periodo neolitico. A guidare la mano del regista non vi è tuttavia, nessuna sadica ricerca del raccapricciante, né il paternalistico atteggiamento dell'uomo civilizzato, bensì un interesse del tutto razionale, un vigoroso impulso di scoperta, e, anche, la tragica coscienza dei paurosi squilibri del mondo in cui siamo. **Aggeo Savioli** (L'Unità, 27.1.1964).

L'ouvrage de Robert Gardner révèle la même lacune que plusieurs autres films ethnographiques: la matière première filmée est passionante, les auteurs des films sont en général des ethnographes parfaitement capables d'écrire une somme sur le sujet qu'ils illustrent par l'image. Mais leur échec presque absolu à concilier image et son action et dialogues s'il y en a, au simple commentaire, est révélateur à mon avis de l'acuité des problèmes soulevés par le cinéma de Leacock. **Louis Marcorelles** (Gazette de Lausanne, 8.1.1964).

From the strictly ethnological point of view, Florence had only one really exceptional film and this justly won the Grand Prix. This was **Dead Birds** made by R. Gardner. To make this astonishing film Prof. Gardner spent almost a year living with Dani natives in the mountains of New Guinea. It is quite hair-raising to feel the camera filming « live » in the midst of a tribal battle. John Ford would be most envious. The result is a fashinating document not only for ethnologists but also for anyone who likes to study how we of the civilized twentieth century started our warring habits. (The Times, 11.2.1964).

Dead Birds est un film comme il s'en réalise rarement, la bombe de Festival, le chef d'oeuvre à peu près indiscutable, la pure révélation, l'oeuvre dont on se demande encore longtemps après l'avoir vue, si ce sont ses images en couleurs, son originalité, la qualité de son montage ou sa violence qui confèrent en premier lieu cette immense valeur. **Christian Mottier** (La Tribune de Genève, 14.2.1964).

Il film ha il merito di essere una delle poche pellicole pertinenti al nome del festival fiorentino; ma anche quello di superare la piattezza di una esposizione freddamente scientifica per toccare invece il livello di un razionale, ma non impoetico approccio ad una realtà complessa in cui le vicende di vita e di morte di una tribù selvaggia e sconosciuta acquistano il valore di un simbolico richiamo alle tragiche alternative e alle pressanti contraddizioni del mondo civilizzato. **Lino Micciché** (L'Avanti!, 27.1.1964).

In welchem Mass der Film sich aber als ethnologisches Forschungsmittel einsetzten lässt, wurde an einem Beispiel deutlich, an **Dear Birds.** Kaum jemand zweifelte daran, dass diesem Werk der erste Preis gebühre undeher ausnahmsweise, stellte sich die Jury nicht in Widerspruch zur öffentlichen Meinung. Gardners Film ist weit mehr als ein monographisches Werk; es bescheidet sich nicht in Deskriptiven, und gleichwohl gelingt es him, die wesentlichen Züge der Stammeskultur zum Ausdruck zu bringen. Um die Ansprüche der Wissenschaft und des Films auf einem Nenner zu brigen, befard das Werk freilich einer gewissen Weitschweifigkeit; der Streifen dauert denn auch anderthalb Stunden. (Neue Zurcher Zeitung, 14.2.1964).

JANE

Un film di D. A. Pennebaker, Hope Riden, Richard Leacock, Gregory Shuker e Abbott Mills. Montaggio di Nell Cox, Nancy Sen e Eileen Nosworthy. Produzione: Drew Associates e Time Life Broadcast, 1963. 50 minuti, bianco e nero. Presentato alla V Rassegna.

Il film documenta l'esordio teatrale di Jane Fonda. La « living camera » accompagna la giovane attrice durante le prove, prima dell'entrata in scena, durante lo spettacolo e durante la consueta tournée di rodaggio, che la compagnia compie in provincia in attesa della « prima » a Broadway.

Jane va a collocarsi di buon diritto nel grande filone del cinema-verità. Se la maggior parte dei registi di questa scuola usano condurre una sorta di dialogo personale con i protagonisti — volontari e involontari — del film, insistendo molto sulle interviste, Leacock e i registi del suo gruppo, non fanno neppure questo: apparentemente si annullano, diventano « occhio », vorrebbero essere invisibili, anche se, purtroppo per loro, sono visibilissimi e ingombranti con tutta l'attrezzatura della « camera ». Sullo schermo appare — nel caso del film di Pennebaker — tutta una serie assai frazionata di momenti diversi: Jane che si sceglie i costumi di scena — meglio dire i bikini di scena —; le prove, i primi debutti davanti al pubblico di provincia: le arrabbiature del regista consolate da un « flirt » con la giovane attrice — un flirt un po' esasperante per il pubblico che ogni due minuti si trova ad assistere ad una scena di bacetti dati e ricevuti. Poi i viaggi in treno, la visita all'« Actor's Studio », il debutto a New York, gli applausi del pubblico e la stroncatura della critica. Alla fine nuova partenza per la provincia. Tutti pezzi brevi, talvolta ritornanti, con immagini prese di sfuggita, rapide, smozzicate, con improvvise pause e altrettanto improvvisi guizzi. Ma su tutto questo si sente presiedere, prepotente, l'intelligenza del creatore: il regista del film. Lo si sente nel montaggio, nel taglio delle inquadrature, nella scelta continua che egli opera. Non potrebbe essere diversamente, certo, e sono illusioni assurde quelle di coloro che sostengono il principio della verità oggettiva registrata dalla macchina da presa quasi in assenza del regista. Non è il caso di Leacock o di Pennebaker, nel caso specifico, lo abbiamo detto, perché la loro personalità è ben presente e i loro film vibrano di un interesse reale per i costumi e gli uomini della società americana; ma può capitare, alla fine, di perdere il senso della realtà proprio quando si fa mostra di volerla scoprire. È in parte, il caso di **Jane. Ivano Cipriani** (Paese Sera, 22.1.1964).

Questo modo di fare il cinema suscita tutta una serie di problemi tecnici, linguistici, artistici, morali. Basterà accennare alla presenza della macchina da presa. È una presenza che, in maggiore o minor modo, influisce sull'azione e sul comportamento dei personaggi presi di mira. Dove va a finire, cioè la sincerità e la spontaneità? Leacock, da buon empirico, non si pone problemi teorici e risponde affermando che le modificazioni provocate dalla presenza della macchina da presa dipendono sia da chi la usa (dal suo tatto e dalla sua abilità) sia da chi è l'oggetto della ripresa e dall'intensità di quel che gli succede al momento della ripresa. In fondo, tutti i suoi personaggi sono dei campioni, cioè: o persone eccezionali o persone comuni in situazioni eccezionali. Per Leacock, inglese di nascita e americano di formazione, la vita quotidiana non è mai banale o insignificante. Un americano vive continuamente ad alta tensione; Leacock sceglie, tra questi tempi forti, i più rivelatori. Sarebbe interessante, però, sapere le reazioni dei suoi personaggi, delle sue cavie volontarie. Conosciamo quella di Jane Fonda che, a proposito di **Jane**, ha dichiarato: « Fu un'esperienza angosciosa. Mi si filmava mentre provavo e mentre recitavo cosicché venivano momenti in cui non sapevo più quando recitavo e quando non recitavo. C'era sempre la macchina da presa, dall'inizio alla fine. Soltanto quando ho visto il film, molto tempo dopo, compresi quel che non avevo capito durante l'esperienza. Il film era più vero della stessa esperienza. Non potevo sopportarlo perché non credo che si possa fare un film « vero ». Leacock e i suoi amici sono molto intelligenti ma non capisco come possono affermare che essi riproducono la realtà, dato che scelgono un'ora su quaranta e che, infine, dopo tutto, bisogna tagliare al montaggio. Eppure hanno còlto qualcosa di vero. I miei rapporti con quella commedia erano falsi e ambigui

cosicché, in un certo senso, quel film è una cosa falsa: in ciò risiede la sua verità ». **Morando Morandini** (Le Ore, 6 febbraio 1964).

Quando Leacock chiese alla figlia di Henry Fonda di accettare l'intrusione nella sua vita privata di numerosi e indiscreti occhi cinematografici non sapeva che l'esperienza teatrale della ragazza sarebbe stata drammatica. Non poteva prevederne l'insuccesso: dunque le sue riprese non ubbidivano a un piano prestabilito, ma semplicemente registravano giorno dopo giorno gli avvenimenti così come accadevano nella realtà e così come incidevano sullo spirito di Jane. Naturalmente la protagonista era consapevole della presenza delle macchine da presa e quindi il suo comportamento ne era in gran parte condizionato: ma Leacock sapeva che a lungo andare Jane si sarebbe abituata alla compagnia di queste intruse e avrebbe finito per sentirsi meno imbarazzata e più spontanea. Quando poi il peso degli avvenimenti fosse stato tale da soverchiare ogni altra preoccupazione, la ragazza avrebbe addirittura dimenticato gli occhi che la spiavano. E così è stato di sicuro almeno in un'occasione, e precisamente quando Jane Fonda legge, subito dopo il debutto ufficiale, la recensione del New York Herald Tribune che dice fra l'altro: « Se dovessimo fare una graduatoria delle più brutte commedie che abbiamo mai viste, questa interpretata da Jane Fonda e Bradford Dillman sarebbe la prima ». **Dino Biondi** (Il Resto del Carlino, 22.1.1964).

POWSZEDNI DZIEN GESTAPOWCA SCHMIDTA (Diario di un assassino)

Regia di Jerzy Ziarnik. Fotografia di E. Bryla e Z. Wróblewski. Produzione: Dokumentarfilmstudio, Varsavia, 1963. 13 minuti, bianco e nero. Presentato alla VI Rassegna.

Attraverso il montaggio di 129 fotografie, scattate da un certo Schmidt, membro della Gestapo, e da lui diligentemente raccolte in album, il film documenta la tragica condizione della Polonia occupata.

Il documentario illustra la terribile pignoleria di un funzionario della Gestapo, il quale, a mo' di taluni padri che amano immortalare nella fotografia i minimi gesti del pargoletto, si compiaceva di far scattare l'obbiettivo sui condannati a morte e sugli assassinii compiuti dai colleghi. Il rapporto fra fotografie e ritmo cinematografico è nuovo e intenso. Quella oggettività immobile delle fotografie risulta più drammatica di tante piccole invenzioni narrative di certi film-denuncia. La scelta compiuta dal regista, con quelle improvvise apparizioni di foto del funzionario (serio e magari sorridente come tanti buoni impiegati di un'azienda dove tutto è in ordine), in mezzo alle foto dei condannati a morte, è davvero ottima, stretta alla tragedia, senza allettamenti esornativi; tanto che ne vien fuori l'opera forse migliore vista fino ad ora: breve e tesa, scarna e veramente accusatoria. **Piero Santi** (Giornale del Mattino, 5.5.1965).

Chi è il signor Schmidt? È difficile dire chi sia oggi, sappiamo invece chi era venti, venticinque anni fa: uno delle migliaia di meticolosi ragionieri della morte che la Gestapo e Himmler avevano sguinzagliato per tutta l'Europa occupata per dare la caccia agli ebrei e ai partigiani.

Diario di un assassino descrive la criminale attività di questo ufficiale (o sottufficiale?) della Gestapo. Il documentario è stato costruito sulla base di una serie di fotografie ritrovate negli uffici di un comando della Gestapo in Polonia, fotografie che lo Schmidt aveva abbandonate fuggendo precipitosamente sotto l'incalzare dell'Armata Rossa (...). Schmidt raccolse le sue foto in alcuni album e sotto ognuna di esse appose una didascalia: delle annotazioni prive di fantasia, fredde come solo potevano essere concepite da un burocrate dello sterminio quale egli era. Il regista e i suoi collaboratori hanno scelto 129 fotografie e hanno proiettato queste immagini una dopo l'altra sullo schermo. Alla proiezione non è accoppiato alcun commento. Gli autori si sono limitati a far leggere da uno speaker le iscrizioni dello Schmidt. Ne esce fuori così un documento agghiacciante nella sua semplicità. **Carlo Degl'Innocenti** (L'Unità, 7.2.1965).

POUR LA SUITE DU MONDE

Titolo della edizione italiana: Per il mondo che verrà. Regia di Michel Brault e Pierre Perrault. Fotografia di Michel Brault e Bernard Gosselin. Musica di Jean Cousineau e Jean Meunier. Produzione: National Film Board od Canada, 1963. 105 minuti, bianco e nero. Presentato alla V Rassegna.

Nell'Ile aux Coudres, sul fiume San Lorenzo, la pesca al marsuino è stata abbandonata quarant'anni fa, ma Brault e Perrault hanno convinto gli isolani a riprenderla ancora una volta, perché fosse documentata « per il mondo che verrà ».

Pour la suite du monde è un « reportage », eccellente nella tecnica di ripresa e nel montaggio, girato all'Ile aux Coudres, un'isola del San Lorenzo nella quale antiche leggende popolari coesistono con le comodità moderne, e che Perrault e Brault hanno assunto a simbolo di una società umana, in perfetto accordo con la natura, la quale assicuri ai giovani la speranza nel futuro. La pesca al marsuino, il cetaceo bianco parente del delfino, ha in quest'isola il valore di un mito: gli indigeni, che l'avevano abbandonata, l'hanno ripresa da poco guidati dai vecchi e incoraggiati dai ragazzi. Essa anima il villaggio, desta le fantasie e concilia le memorie di un passato di navigatori con i presagi delle esplorazioni astrali (è noto che si sta studiando sui delfini il segreto che potrà servire a mettere gli uomini in comunicazione con esseri viventi su altri pianeti). Raccontando l'ambiente pittoresco, il carattere immaginoso dei pescatori, la fede religiosa che li anima, captando i loro dialoghi bizzarri e i loro gesti domestici, gli autori del film ci hanno dato molto di più di un documentario sociologico e etnografico: priva di una sceneggiatura rigida, liberamente alternando gli aspetti folcloristici alla penetrazione psicologica di personaggi autentici, la loro opera ci restituisce infatti poeticamente l'anima delle cose e il corso delle generazioni. Freschezza e verità, conditi di « humour » e di ottimismo, ci conducono in una zona in cui realtà e leggenda, confondendosi, esprimono liricamente l'ansia dell'uomo. **Giovanni Grazzini** (Bianco e Nero, maggio 1963).

Perrault a apporté quelque chose d'incomparable avec sa magnifique trilogie **Pour la suite du monde, Le regne du jour** et **Les voitures d'eau** consacrée à l'Ile aux Coudres et à la famille Tremblay. C'est une sorte de vaste poème visuel, où la vivacité et la truculence ne manquent pas, qui décrit la vie quotidienne des deux vieux Tremblay, Alexis et Marie, et de leurs descendants, parents et voisins, cela dans une perspective un peu nostalgique, la constatation de la fin d'une époque, d'une vie (le grand-père Tremblay est mort peu de temps après la fin du tournage), d'un monde (celui des vieux Canadiens français). Comme ses personnages, Pierre Perrault semble volontiers tourné vers le passé, intéressé par ce qui meurt plus que par ce qui nait. **Pour la suite du monde** décrit la remise en honneur d'une pratique ancestrale, la chasse au marsouin; **Le regne du jour** suit les aïeux Tremblay dans la région du Perche d'où leur ancêtre Pierre partit il y a trois siècles et demi; **Les voitures d'eau** constate avec amertume la fin des caboteurs de bois sur le Saint-Laurent. Il y a dans les films de Perrault quelque chose de terrien et de patriarcal qui ressemble étonnamment au physique du cinéaste, puissamment campé au sol comme un arbre séculaire: n'était l'âge, on songerait irrésistiblement à la force et à la santé d'un Flaherty. **Marcel Martin** (Cinéma 68, dicembre 1968).

GEEL

Regia e commento di Costia de Renesse. Fotografia di Charles Abel, Fernand Tack e Roland Delcour. Musica di Arsene Souffriau. Produzione: Ministère de l'Education Nationale et de la Culture, Bruxelles, 1963. 32 minuti, bianco e nero. Presentato alla VI Rassegna.

Geel è un piccolo villaggio della provincia di Anversa, fondato più di mille anni fa da alcuni pellegrini per onorare Santa Dymphna, cui si attribuivano qualità guaritrici nei confronti degli invasati. Furono proprio questi pellegrini ad ospitare nelle loro famiglie coloro che venivano considerati degli indemoniati. Questa pratica, che è continuata nei secoli, ha dato origine a quello che oggi viene chiamato il trattamento familiare dei malati mentali.

Geel è il nome di un piccolo villaggio della provincia di Anversa che ha una caratteristica unica in tutto il mondo: quella di offrire agli affetti da psicosi ospitalità e lavoro con un senso di fiducia, di generosità umana, di civilissima coscienza, che risultano infinitamente più proficui, ai fini terapeutici, del ricovero nei tetri e spesso allucinanti ospedali psichiatrici. Una simile particolarità non è ovviamente casuale ma trova la sua precisa radice storica nel culto di una santa locale cui nel Medio Evo si attribuiva il potere di esorcizzare quelli che venivano allora considerati posseduti dal demonio. Sin d'allora, i poveri malati venivano ospitati, in attesa del miracolo, nelle case dei contadini, e il vero miracolo è che quella tradizione si sia perpetuata sino ai nostri giorni nel villaggio dove non c'è quasi famiglia che non accolga qualche neurotico facendolo partecipare alla sua vita, al suo lavoro, alle sue abitudini, come se si trattasse di una persona sana e contribuendo così spesso a fargli ritrovare lucidità e fiducia. Al di là del singolare, interessantissimo documento, il film di Costia de Renesse offre anche un saggio di stile cinematografico appreso a buona scuola (certi primi piani, certi volti fissati nel silenzio, certo palpito interno delle immagini fanno pensare a Dreyer) e tocca momenti di struggente tensione quando più tenta di penetrare, come cercando una luce remota, la vibrazione segreta della coscienza, nello sguardo dei malati. **Gian Maria Guglielmino** (Il Giornale del Popolo, 5.2.1965).

Più di duemila famiglie della città ospitano gli ammalati facendoli partecipare, secondo le inclinazioni di ognuno e secondo, è ovvio, la gravità del loro male, alle attività della casa. D'altra parte esistono anche malati in nessun modo recuperabili ed il regista pone in contrasto il modo di vita di questi (dentro i manicomi) con quello dei malati « liberi ». Da questo contrasto nasce un certo fascino del film. Costia de Renesse coglie con sottigliezza le chiuse manie degli irrecuperabili, quel loro andar su e giù senza motivo, quei loro gesti estranei ad una necessità interiore, automatici e, parrebbe, eternamente interrogativi; mentre gli altri sembrano tutti affidati al loro lavoro quotidiano, quasi vi trovassero la medicina migliore. Buono anche il ritmo diciamo così sonoro e buona l'idea di iniziare il film con le antiche sculture delle chiese belghe per rievocare il tempo nel quale i pellegrini affluivano a Geel per onorare la Santa che guariva gli invasati. In tal modo il trapasso dal medioevo ad oggi è reso in modo intelligente, senza fratture violente; ed il « suono » è un elemento di questo passaggio così acutamente risolto. Avrebbe, se mai, giovato un maggior scatto narrativo: qua e là ci si perde in qualche insistenza un poco pleonastica. **Piero Santi** (Il Giornale del Mattino, 3.2.1965).

THE INHERITANCE

Regia di Harold Mayer. Commento di Millard Lampell. Fotografia di Bert Gerard, Lenny Stark e Jess Paley. Musica di George Kleinsinger. Produzione: Harold Mayer, New York, 1964. 60 minuti, bianco e nero. Presentato alla VI Rassegna.

Il film è stato realizzato con il montaggio di fotografie e di materiale cinematografico d'archivio per commemorare il cinquantesimo anniversario della costituzione del Sindacato dei lavoratori dell'abbigliamento. L'autore prende spunto dall'occasione offertagli per tracciare non solo la storia dei movimenti sindacali in America, ma anche un quadro delle condizioni di vita nel paese in quest'ultimo mezzo secolo.

Un quadro inedito e sconvolgente di mezzo secolo di storia americana vista con occhi ben diversi dalle ottimistiche celebrazioni cui siamo abituati; nella cruda rappresentazione degli spaventosi sfruttamenti di cui furono vittime in particolare gli immigrati, nella costante, durissima e spesso sanguinosa lotta dei lavoratori americani per conquistare una difesa e una dignità (raccapricciante la sequenza della strage compiuta dalla polizia nelle dimostrazioni avvenute nel « Memorial Day » del 1937) rappresenta un esemplare documento del progressivo riscatto di una classe operaia oppressa e, insieme, una nobile rivendicazione, valida per tutti, di quella libertà « che non viene come un uccello in volo » (secondo le parole di una canzone popolare che ricorre nel film) e « non scende come la pioggia estiva ». **Gian Maria Guglielmino** (Gazzetta del Popolo, 8.2.1965).

I risultati complessivi del mediometraggio sono esemplari dal punto di vista cinematografico: il materiale fotografico si alterna a quello di repertorio essendovi perfettamente fuso; il commento parlato non si sovrappone mai alle immagini, limitandosi a specificarne meglio la chiave logica e storica; mentre un commento musicale davvero eccezionale — costituito interamente di motivi popolari, di canti di rivolta, o di canzoni originali elaborate su una matrice popolare — contribuisce a cementare in modo organico l'unità visiva e sonora del film. E dai volti degli emigranti che andarono oltreatlantico agli albori del secolo, a quelli di alcuni dei due milioni di bambini lavoratori che v'erano in USA, ancora nel 1910; dalla pena delle dodici ore di lavoro cui spesso erano costretti in quel periodo i lavoratori statunitensi, alla ferocia con cui nel '37 la polizia uccise 10 dimostranti (tra cui donne e fanciulli), ne ferì molte decine, ne arrestò seicento; dal dignitoso funerale di un sindacalista ucciso nel primo dopoguerra al fungo con cui inizia la paura atomica, **The Inheritance** offre con rara efficacia il quadro di una lotta da proseguire di una « eredità » appunto da non tradire cui si addice la scritta leggibile in un cartello portato dai dimostranti di una manifestazione di quaranta anni fa: « Noi combattiamo per diventare cittadini di prima classe ». **Lino Micciché** (L'Avanti, 7.2.1965).

Il film di Mayer è stato girato per commemorare il cinquantesimo anniversario degli « Amalgamates Clothing Workers of America » e si limita infatti alle lotte sindacali dei lavoratori dell'abbigliamento. Ma da esso non risalta una stampa tradizionale, ma una diapositiva che ricorda l'America del Farrel di **Studs Lonigan**, del Dos Passos di **Big Money**, del Sinclair di **Giungla**, l'America insomma dei **Fervent Years** e del **Federal Theatre** e di **1931**. Lo schema classista resta naturalmente incluso nell'ambito di un riformismo New Deal ma non per questo il valore del documento è meno attendibile: come in tutte le parti del mondo, anche in America i poliziotti che sparavano sugli operai erano il risvolto amaro del « more and best ». **Franco Monteleone** (La Fiera Letteraria, 14.2.1965).

The Inheritance, è un drammatico sommario degli ultimi settanta anni della storia americana, quale non troveremmo nei libri di storia dei nostri figli, un insieme di vicende che la nostra televisione, Hollywood con i suoi film, i nostri quotidiani « indipendenti » si sono sempre ben guardati di narrarci. È la storia d'America così come l'hanno vissuta e costruita giorno per giorno i suoi lavoratori: l'America vista attraverso i loro occhi. Il documentario prende l'avvio dalle stipate coperte dei bastimenti che all'inizio del secolo riversarono quotidianamente migliaia di immigrati europei sulle banchine di Ellis

Island, per poi descriverci le tremende condizioni di vita di questi uomini, delle loro donne e dei loro figli, ammassati nelle fetide stanzucce degli slums di New York, il lavoro massacrante nelle officine del Lower East Side, nelle miniere di carbone, negli opifici il cui personale era alla mercé del padrone, senza essere protetto da alcuna legge. In quelle fabbriche, bimbi non ancora decenni faticavano per dodici, tredici ore al giorno.

Il film segue quegli immigrati sui campi di battaglia della prima guerra mondiale, nelle fabbriche occupate, nelle lotte, negli scioperi per rivendicare più umane condizioni di vita. Ecco la vera America: non quella esuberante e chiassosa di Mary Pickford e delle stupide eccentricità delle ricche ereditiere da operetta, ma l'America delle brutali repressioni operaie da parte dei poliziotti e dei gangsters armati e pagati dai grandi monopoli. **Carlo Degl'Innocenti** (L'Unità, 7.2. 1965).

NOTE SU UNA MINORANZA

Regia di Gianfranco Mingozzi. Assistenza alla regia di Marcel Carrière. Commento di Berto Pelosso e Gianfranco Mingozzi. Fotografia di Ugo Piccone e Gilles Gascon. Produzione: National Film Board of Canada, 1964. 60 minuti, bianco e nero. Presentato alla VI Rassegna.

In Canada, paese di diciotto milioni di abitanti, vivono circa mezzo milione di italiani, che costituiscono uno dei più rilevanti gruppi di minoranza. Il film mostra i problemi che gli emigranti italiani devono affrontare per integrarsi in una società completamente diversa da quella da cui provengono.

Note su una minoranza è una inchiesta sugli italiani in Canada, che Mingozzi ha condotto per conto dell'Ufficio nazionale del cinema di quel Paese. Si tratta, come dice il titolo, di annotazioni colte da un cronista, che ha piuttosto tendenza all'elzeviro, framezzo ai cinquecentomila connazionali che vivono nelle comunità di Montreal e Toronto. Assistiamo agli arrivi, sempre patetici, alle richieste di un lavoro, alle prime difficoltà della lingua, al bisogno strettamente difensivo di raggrupparsi nei quartieri dove si parla solo italiano, dove tutto è italiano: dai mercati agli uffici, dalle processioni alle chiese, (dove su un affresco, che è resistito con impunità ai mutamenti politici, il « duce » a cavallo attorniato dai quadrumviri, si staglia imperioso tra un coro di angeli e di simboli religiosi) dai piccoli palcoscenici dove sopravvive un'immagine folcloristica del Paese di origine, alle sale da ballo. Il regista interroga italiani di diverse estrazioni: un sindacalista e un pittore, soprattutto, offrono, ciascuno a suo modo, la chiave per penetrare negli stati d'animo, ora di isolamento e di sfiducia, ora di speranza e addirittura di piena integrazione, che commuovono il gruppo di minoranza e che è, attualmente, tra i più rilevanti del Canada. L'occhio brillantissimo della macchina da presa si sofferma con un'accentuata golosità sulle smanie canore degli italiani, alle prese con il melodramma e la musica leggera nella stanza di un insegnante, per penetrare successivamente negli stadi dove la passione sportiva si mescola in un'ascesa nostalgica per il Paese abbandonato, stringendosi alla fine in un accorato appello alla maggioranza, perché aiuti le giovani generazioni, soprattutto a superare quei complessi che tuttora sussistono, causati dalle barriere di lingua, di mentalità, di costume, tanto dure a morire tra i popoli.

La mancanza di una contrapposizione con gli elementi umani della maggioranza limita la validità sociologica della indagine, così come certi, abilissimi, se si vuole, ma piuttosto inutili ghirigori formalistici denunciano l'inclinazione, tutta italiana, dei documentaristi nostrani, al gusto del bel raccontino, così lontana, ad esempio, dai modi scabri, tutti strettamente legati ai fatti, ma così efficaci, dei cronisti americani. **Aldo Scagnetti** (Paese Sera, 5.2.1965).

In **Note su una minoranza**, il giovane Mingozzi spazia con la cinepresa tra i cinquecentomila italiani immigrati in Canada cercando di cogliere l'essenza della loro condizione umana. Il tono del documentario, tutto giocato sul piano dei sentimenti e degli stati d'animo, limita, anche per la mancanza di una contrapposizione del mondo descritto con gli elementi umani della maggioranza, la validità sociologica dell'inchiesta. **Ezio Stringa** (Cinema Nuovo, marzo 1965).

Non sfugge a questi « limiti » anche **Note su una minoranza**, dedicato ai cinquecentomila italiani che vivono in Canada. Il documentario, girato nelle « little Italy » di Montreal e di Toronto, ci presenta gli emigranti al loro tumultuoso arrivo nei porti e nelle stazioni ferroviarie, nella loro ricerca di un lavoro, nei loro svaghi, nelle loro nostalgie, nelle difficoltà linguistiche, non insormontabili per i giovani ma angosciose e paralizzanti per i vecchi che non riescono più ad adattare le ormai stanche corde vocali alle esigenze nasali del francese o a quelle labiali dell'inglese. Mingozzi, già vincitore della terza edizione del Festival dei Popoli con **La taranta**, è un regista smaliziato: egli sa abilmente « contrabbandare » la sua inchiesta canadese come film etnografico e sociologico, ma le sue vere preoccupazioni non sono di ordine scientifico, bensì spettacolare: tant'è vero che i brani più felici, più freschi e più lirici di tutto il film sono quelli « felliniani » della processione e del matrimonio; un terzo brano, centrato su un aspirante tenore, stonato come un sordo, è addirittura inventato. Mingozzi sarà magari rimproverato per questo dagli studiosi di sociologia; e invece sono proprio simili « invenzioni » ad affascinare il pubblico; sono proprio queste soluzioni di fantasia ad imparentare un documentario a un film narrativo e a renderlo, dunque, particolarmente gradito alle platee. **Dino Biondi** (Il Resto del Carlino, 6.2.1965).

Aujourd'hui, le Canada commence à échanger son expérience avec l'étranger. Gianfranco Mingozzi présentait ainsi à Florence une production O.N.F., **Note su una minoranza**, dont une scène au moins était remarquable: celle où nous suivons un émigré italien qui va demander du travail à Montréal et, pour se faire comprendre, doit parler allemand. Ugo Piccone, l'opérateur habituel de Mingozzi, a ainsi collé cinq minutes durant à son personnage, sans indiscrétion, avec le son synchrone. Et, une fois de plus, nous avons découvert une nouvelle dimension du cinématographe: celle, irremplaçable, du vécu comme aime à dire Pierre Perrault. **L. Ms.** (Cahiers du Cinéma, marzo 1965).

POUR LE MISTRAL

Regia e sceneggiatura di Joris Ivens. Fotografia di Pierre Lhomme e André Dumaitre. Commento di André Verdet. Montaggio di Jean Ravel. Produzione: Centre Européen Cinéma Radio Télévision, Parigi, 1965. 60 minuti circa, bianco-nero e colore. Presentato alla VIII Rassegna.

Realizzato nel sud della Francia, il documentario è stato definito un « ciné poème » in onore del Mistral e della Provenza.

Pour le Mistral è ai limiti della pertinenza della rassegna, trattandosi di un'opera poetica e non analitica, dove l'uomo compare solo in quanto integrato alla natura ed al paesaggio, parte vivente di essi. Protagonista è il vento che soffia dal mare sul meridione della Francia, un vento che è parte della vita, delle culture, dell'appartenenza della gente alla terra. Splendide immagini, un grande senso umanistico della natura, di meraviglia e di tenerezza, animano il documentario, unico nel suo genere. **Sergio Frosali** (La Nazione, 20. 2.1967).

Lo splendore delle immagini, l'intensità del colore e la poesia del film di Ivens sono tra le cose più belle viste a questo Festival. **Mara Novelli** (Città di Vita, aprile 1967).

LE CIEL LA TERRE

Regia di Joris Ivens. Fotografia di Duc Hoa, Robert Destanque, Thu Van. Commento di J.C. Ulrich, letto da Sergie Reggiani. Produzione: Dovidis, Parigi, 1965. 29 minuti, bianco e nero. Presentato alla VII Rassegna.

Il film è stato girato nel Vietnam del Nord e condotto su due piani che si intersecano: da una parte la descrizione della vita contadina nelle risaie, che continua attiva nonostante il clima di guerra incombente; dall'altra la mobilitazione per la guerra.

Le ciel la terre è una delle migliori opere del Festival, anche se forse un po' ai limiti della tematica della rassegna. Un film di propaganda a favore del Vietnam del Nord, dove è stato girato con il consenso e l'aiuto di quelle autorità politiche, ma anche una testimonianza su un popolo in guerra, al di là delle ragioni politiche, una testimonianza accorata sulla guerra in sé, cioè su una condizione disgraziata degli uomini, dell'uomo. Film di mobilitazione degli animi, dicevamo, ma anche di contemplazione, e in questo secondo elemento sta il suo maggior valore. Le immagini della vita nelle risaie, della vita che continua nonostante la guerra, sono al livello delle più belle dell'opera di Ivens. **Sergio Frosali** (La Nazione, 14.2.1966).

Anche in **Le ciel la terre** Ivens si è mantenuto fedele ad un'impostazione lirica piuttosto che ad una semplice documentazione e ha contrapposto la evocazione di un'operosa vita quotidiana alle immagini sconvolgenti della guerra: da una parte, « la terre », è il lavoro umile e strenuo nelle risaie, i giochi dei bambini, tutta la storia di un popolo, fatta di grandi sacrifici e di semplici tradizioni familiari; dall'altra, « le ciel » gli ordigni che senza ragione seminano la morte. Ma su tutto domina, ottimista, una grande fiducia nell'uomo che, ad ogni allarme, con inalterata serenità, tralascia l'abituale lavoro per imbracciare il fucile, e ciò accoglie come una nuova necessità di vita: alla lotta di sempre si è aggiunta la lotta per difendere quanto si è duramente conquistato, per allontanare una nuova calamità « naturale », alla stregua delle inondazioni che sconvolgono di tanto in tanto le risaie. E i bambini che mimano nei loro giochi gli uomini addetti alla contraerea, le donne che alternano al duro lavoro la difesa armata, le stesse vignette umoristiche antiamericane, non sono immagini rettoriche, bensì il risultato di una meditazione umanista. Il discorso, ancora una volta, è sull'uomo e sulla natura che lo determina. Da qui, e da quello stile ormai inconfondibile in cui ciò che conta è il volto dell'uomo e la distesa della terra che egli forgia e domina, la grande forza di convinzione del film. **Leonardo Autera** (Bianco e Nero, aprile 1966).

Il film di Ivens si è mostrato con un volto limpido, pur se polemico. Il regista ha considerato due realtà, un popolo povero che passa la sua vita a coltivare e proteggere le sue risaie, in terra; e in alto, quotidiana e angosciosa, la morte supersonica, proveniente quasi da un altro mondo. Ivens adopera tutta la sua intensa forza epica quando segue la vita dei vietnamiti, mescolata di guerra e di opere agricole. Le stesse donne che piantano il riso corrono nelle trincee al suonare dell'allarme. I bambini nelle loro danze mimano i fratelli più grandi addetti alla contraerea. Ma il fatto più toccante è che i vietnamiti, in guerra ormai da quaranta anni, o per un motivo o per l'altro, hanno inserito la guerra fra le calamità naturali, come la inondazione che minaccia sempre le valli del riso e da cui si difendono tutti i giorni, svuotando i canali e colmando i terrapieni. Hanno imparato a vivere nella guerra, molti sono nati e muoiono avendo conosciuto solo una vita circostanziata dalla guerra. Essa è familiare e naturale, anche se orrenda. Gli aerei altissimi nel cielo sono uccelli malefici da abbattere per riprendere a crescere il riso. Così, prosegue il regista, cielo e terra sono civiltà estranee che si combattono senza nemmeno vedersi in faccia. È la prima guerra del futuro. In cielo, aerei guidati dalla cibernetica, come dischi volanti da un altro pianeta. In terra, un popolo che non ha un esercito ma è tutto coinvolto nella difesa (vediamo le donne e gli uomini allenarsi alla guerriglia) accanto ai cimeli millenari della sua civiltà, accanto alla ciotola di riso, con la sua strategia che ricorda i racconti salgariani (trappole, palizzate, insidie nelle foreste, la tecnica della caccia adattata alla guerra del futuro). Ivens ignora le cause della guerra, vede solo la guerra; ricava dal ritratto del suo svolgersi la propria ideologia, la parte da scegliere. Il suo discorso eviden-

temente oppone un aggressore (il cielo) e un aggredito, la terra. La tecnologia da una parte, e una millenaria civiltà georgica dall'altra. Perciò le immagini di questa « guerra totale » di nuovo tipo finiscono per esaltare nel nordvietnamita l'uomo contro il meccanismo impersonale di aggressione, e umanisticamente ne prevede ed esalta la vittoria. Come una canzone vietnamita: « Gli aeroplani attraversano in un attimo tutto il nostro paese, ma noi siamo già qui, sul posto ». **Gian Battista Cavallaro** (L'Avvenire d'Italia, 14.2.1966).

Il me reste à parler du film de Joris Ivens, **Le ciel, la terre.** Le public qui remplissait chaque soir la salle de projection n'a pas pu le voir. Comme il arrive très souvent dans les festivals, un visa de douane manquait et le film fu bloqué à Rome. J'emmenai Ivens à Rome. Il y repris son film et, après de longues discussions, obtint de le présenter à la presse. Depuis, ce film a été distribué en France et l'on sait qu'il nous parle de la guerre au Vietnam. Il le fait en satisfaisant à cette exigence de vérité que je soulignais au début de cet article. Bien sûr, tous les tenants et les aboutissants de cette guerre ne sont pas dans le film mais qu'importe, si le spectateur y trouve l'essentiel: la vision d'un homme qui dit « je », qui intervient pour nous proposer un point de vue qui est d'abord le sien. Cette rencontre entre un regard et la réalité extérieure est la marque de la sincérité sans laquelle de tels films sont plus qu'ennuyeux: malhonnêtes. **Charles Chaboud** (Cinéma 66, novembre 1966).

Un admirable exemple nous en fut fourni par le vétéran du film documentaire Joris Ivens, dont j'entretiendrai plus longuement mes lecteurs dans un numéro prochain. **Le ciel, la terre**, auquel l'autre jour s'écrasait tout Paris, est un moyen métrage ramené par Ivens d'un récent séjour au Vietnam en guerre. J'y ai fait brièvement allusion à propos du Festival de Leipzig. Ce film très simple, très beau, le meilleur de son auteur, peut-être, depuis **Terre d'Espagne**, où un commentaire très personnalisé, lu parfois par l'auteur, alterne avec des images d'actualités et des scènes filmées en direct, affirme hautement la conviction de l'auteur qu'une guerre très particulière se conduit au Vietnam entre Américains et Vietnamiens. Annoncé dans le grand festival, il fuit finalement réservé aux seuls critiques et membres du colloque. Nous y trouvions l'essentiel de tout cinéma moderne, fiction ou pas fiction, sociologique ou non, l'insertion dans un contexte précis, en un lieu et en temps bien déterminés, sous le regard lucide et passionné d'un véritable « auteur ». Le cinéaste de demain, comme le professeur d'université qui saura se servir du cinéma, ne pourront plus se contenter du pseudo-art ou des vérités livresques qui les ont à ce jour inspirés. C'est au coeur du vivant, dans le flot du vécu, qu'ils iront cueillir les nouvelles significations. **L. M.** (Gazette de Lausanne, 19.2. 1966).

Dai lontani giorni in cui fu a fianco dei minatori in sciopero del Borinage ad oggi, Ivens non ha mai trascurato nella sua così convinta e impegnata attività di regista di fornire allo spettatore sensibile e responsabile testi da meditare, da approfondire. Una lotta di parte la sua, certamente, ma non per questo meno meritevole o rinserrabile nel capitolo della propaganda faziosa. Ha testimoniato con la sua camera i soprusi, le violenze, gli attentati alla dignità dell'uomo, dell'uomo che con orgoglio s'oppone allo strapotere. Ad Hanoi, nelle fabbriche, nelle risaie, nei piccoli centri, nei villaggi, nelle trincee e tra gli uomini che coltivano, lavorano e combattono, Ivens ha cercato con la sua macchina di fissare una situazione, di darne un profilo esauriente e nell'un tempo onesto. Ha guardato la realtà e l'ha tradotta in immagini perentorie che riportano costantemente a quella misura e secchezza d'incisione che sono suo segno personalissimo. Ed infinita traspare allora la miseria degli uomini, ancora avviliti dalle armi, dai bombardamenti, dalle distruzioni, dalle torture. Avranno mai pace? **Claudio Bertieri** (Il Lavoro Nuovo, 19.2.1966).

END OF THE TRAIL

Regia di Donald B. Hyatt. Commento di Philip Reisman Jr. letto da Walter Brennan. Documentazione a cura di Daniel W. Jones, Rhoda Grady, Claire Rosenstein. Musica di Robert Russell Bennett. Produzione: Donald B. Hyatt, 1965. 51 minuti, bianco e nero. Presentato alla VIII Rassegna.

I Plains Indians (Indiani delle Praterie) vivevano nell'America settentrionale, in una larga fascia di terra situata tra il Mississipi e le Montagne Rocciose (« il Grande Fiume » e la « Spina Dorsale del Mondo »). Erano gli Absiroki, i Blackfeet, gli Arickaras, i Kiowa, i Commanche, gli Arapaho, i Chippewa, gli Assiniboine. Il documentario narra la loro storia rifacendosi ai primi scontri con i coloni bianchi.

Un film che si fa apprezzare per il suo scrupolo di documentazione è **End of the Trail.** È un'attenta ricostruzione, basata su fotografie d'archivio, che fornisce un convincente profilo storico della cosiddetta « questione indiana » e che si snoda dai primi contrasti tra le tribù pellirosse e i coloni bianchi fino alla battaglia di Little Big Horn del giugno 1876, quando la vittoria dei Sioux di Toro Seduto sulle truppe del fanatico generale Custer (che proprio in quella occasione trovò la morte) segnò il declino delle popolazioni aborigene. **Fine della pista** possiede senza dubbio un'intonazione autocritica e dissacrante, poiché mostra il vero volto dei protagonisti e delle situazioni, così diverso da quello tramandatoci dai film hollywoodiani, e soprattutto ridimensiona la « leggendaria » figura del generale Custer che viene presentato come un ambizioso politicante avido di potere. **Claudio Bertieri** (Civiltà dell'Immagine, maggio 1967).

End of the Tail di Donald B. Hyatt è un film accuratamente composto, che valorizza un vasto repertorio di fotografie di alta importanza documentaria, ed alcune straordinarie anche plasticamente, sull'epoca d'oro e sull'epoca drammatica dei pellirosse. Naturalmente il documentario tende a renderci la storia dei costumi e delle disposizioni autentiche di quel popolo, a dispetto della tradizione western che ha costruito un alone di diffamazione attorno a una gente fiera e ardita ma non sanguinaria, anzi fondamentalmente umana e pacifista. Furono i bianchi che attaccarono i pellirosse, li provocarono e li distrussero: gli indiani reagirono soltanto tardi, quando ormai avevano perso gran parte di quel che possedevano: i liberi spazi, l'autonomia politica, i pascoli, gli animali di cui nutrirsi. Fu un autentico genocidio, dal quale gli autarono disprezzo, noncuranza, provocazione. comunque troppo tardi, ma sostanzialmente col diritto dalla loro parte. Anche se la storica espansione della società americana verso tarono disprezzo, noncuranza, provocazione. bile. Ma in questa espansione i bianchi portano disprezzo, noncuranza, provocazione. Oggi, in una tarda revisione storica, la ragione morale va dalla parte degli indiani. **Sergio Frosali** (La Nazione, 18.2.1967).

In **End of the Trail** assistiamo a una rievocazione della « Conquista del West » condotta con una tecnica e secondo uno spirito non solo diversi, ma diametralmente opposti al tradizionale metro di un'epica celebrata in centinaia di film avventurosi. La storia più o meno romanzata, le interpretazioni eroiche o romantiche, i popolari personaggi entrati nella leggenda, le idealizzate vicende di una mitica epopea, lasciano qui il posto al nudo ma significativo linguaggio di fotografie dell'epoca scelte con occhio felicissimo, e a un commento che, fra una fotografia e l'altra, richiama implacabilmente le circostanze autentiche degli avvenimenti, i dati e le testimonianze della storia vera. **Gian Maria Guglielmino** (Gazzetta del Popolo, 18.2.1967).

Il contrasto delle due civiltà è obbiettivamente rappresentato, e non occorre dire che le simpatie vanno tutte alla lealtà e alla fierezza degli indigeni, gradatamente e fatalmente sopraffatte dalle armi dell'ipocrisia e del compromesso, prima ancora che dalla guerra, usate dai bianchi. Eccessivamente prolisso in alcune parti, e forse non del tutto esauriente in altre, il racconto è tuttavia fedele a una pacata maniera discorsiva e non manca d'interesse anche per la qualità dei documenti impiegati. **Leonardo Autera** (Bianco e Nero, febbraio 1967).

MEMORIA DO CANGAÇO

Regia, scenario e commento di Paulo Gil Soares. Fotografia di Affonso Beato. Montaggio di Joao Ramiro Melo. Produzione: Thomaz Farkas, Divisao Cultural do Itamaratí, Deportamento de Cinema do Patrimonio Historico Nacional, 1965. 30 minuti, bianco e nero. Presentato alla VII Rassegna.

Il documentario è stato realizzato a Salvador (Bahia), intervistando alcune persone in qualche modo collegate col cangaço e studiosi del fenomeno. Il film avvale anche di rari pezzi di repertorio che furono girati tra i cangaçeiros durante il periodo (1935-1939) in cui si sviluppò il movimento.

L'interessantissimo film brasiliano **Memoria do Cangaço**, di Paulo Gil Soares, è un documentario polemico, nel corso del quale il regista fa il punto sul fenomeno dei « Cangaçeiros », i banditi che si associano a un vero e proprio movimento armato (Il Cangaçao) nel Nord-est brasiliano tra il 1935 e il 1939. Il cinema ha parlato altre volte dei « Cangaçeiros », ma non si era ancora vista sullo schermo una inchiesta come questa, colta dal vivo, ed alla quale partecipano come intervistati alcuni degli stessi Cangaçeiros, sopravvissuti a quel tragico mestiere, insieme a poliziotti, antropologhi, fuorusciti. Il film ha una struttura incrociata. Il regista pone delle domande al prof. Estacio de Lima, docente di medicina legale all'Università di Bahia e direttore del museo di antropologia, e allo stesso colonnello Josè Rufino, della polizia militare bahiana, responsabile della morte di oltre trenta Cangaçeiros, e poi ne smentisce le affermazioni, o direttamente o per mezzo di altre interviste fatte a vaccari e Cangaçeiros, e facendo lungamente ricorso alle sequenze autentiche e inedite girate nel 1936 da un mercante arabo, Abraham Benjamin, che riuscì a introdursi nella banda del celebre Lampiao, il « Passatore » brasiliano. Vediamo per la prima volta in faccia i veri Cangaçeiros, non abbelliti, una volta tanto, dalla retorica. La maggioranza portano gli occhiali, vivono alla macchia come un piccolo esercito irregolare, vediamo le mogli, infagottate in abiti fuori moda; e questi sono i terribili banditi della leggenda. L'antropologo dice che i cangaçeiros diventarono tali per conformazione naturale, per vocazione, per innata predisposizione criminale. Ma invece un vaccaro, interrogato, colloca più giustamente il fenomeno alle terribili condizioni di vita del « Sertao », la terra senza risorse dell'interno nord brasiliano. Sfruttati, ingiustamente colpiti, abbandonati alla loro sorte, questi ex-braccianti furono quasi sempre costretti a darsi alla macchia, gettati nelle braccia di « o diablo » e spinti alla violenza. Il « coronel » Rufino, e il famoso Leonidio Pereira, che tagliava personalmente le teste dei banditi uccisi a scopo intimidatorio, rievocano i pericolosi combattimenti coi fuorilegge, ma sono smentiti spesso dai cangaçeiros e dai fatti. In realtà i cacciatori si sono arricchiti, con un mestiere che non era sempre certo eroico come lo raccontano. Vediamo infine le teste mozze conservate nel museo, e non è certamente un bello spettacolo. **Gian Battista Cavallaro** (L'Avvenire d'Italia, 13.2.1966).

Un film molto bello sui « desperados » del nord-est ci viene infine dal Brasile: **Memoria do cangaço** di Paulo Gil Soares. Chi ha visto i capolavori della breve fioritura filmica brasiliana, da **Vidas secas** a **Il dio nero e il diavolo biondo**, conosce la tenebrosa epopea dei « Cangaçeiros », briganti feroci che si raccolsero in pericolose bande organizzate tra il 1935 e il 1939. Il film è composto di interviste e di documenti, tra questi ultimi assai tipico (per non usare una espressione più forte) il museo dove sono conservate ed esposte al pubblico le teste dei più illustri banditi. Si sorride infine alle dichiarazioni del direttore del museo che parla di disturbi endocrini e di predisposizione tecnica per spiegare il fenomeno. Ma poi, tranquillo e sereno, un povero diavolo offre la vera chiave: il « Sertao », cioè la parte interna del nord-est, è abbandonato a se stesso. Miseria, siccità, torpore morale, sfruttamento sfociano inevitabilmente in furiose e sanguinose rivolte. Altro che disturbi endocrini... **Pietro Bianchi** (Il Giorno, 13.2.1966).

A **La memoire du cangaço** de Paolo Gil Soares mérite les mêmes éloges, tant pour l'interêt de l'enquête qui y est effectuée auprès de policiers anciens tueurs do cangaçeiros et de cangaçeiros ret aités après avoir

échappé à la mort, que pour l'extraordinaire beauté d'un court document qui s'y trouve inclus: il s'agit d'un fragment d'un film tourné en 1936 dans le maquis par un cinéaste libanais qui fut tué au cours d'une opération de la police contre le groupe de cangaçeiros avec lequel il se trouvait; près de trente ans plus tard, le document retrouvé montre ces hommes vivant dans la brousse revêtus du costume qu'a popularisé un film célèbre et accompagnés de femmes belles comme le jour qui partagèrent souvent leur sort tragique. **Marcel Martin** (Cinéma 66, marzo 1966).

PAMIATKA Z KALWARII (Calvario)

Regia e sceneggiatura di Jerzy Hoffman e Edward Skórzewski. Fotografia di Waclaw Florkowski e Stanislaw Niedbalski. Montaggio di Ludmila Godziaszwili. Produzione: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych, Varsavia, 1966. 17 minuti, bianco e nero. Presentato alla VIII Rassegna.

Il film documenta la rappresentazione della Passione che ha luogo, da oltre trecento anni, durante la Settimana Santa, a Kalwaria Zebrzydowska, non lontano da Cracovia.

Un esito considerevole, conseguito soprattutto sul piano formale, è quello di **Kalwaria**, un documentario, in parte di folklore, dovuto a Jerzy Hoffman e Edward Skórzewski, due nomi tuttaltro che sconosciuti nel contesto della giovane cinematografia polacca. La loro notorietà (...) è legata a un gruppo nutrito di documentari, realizzati tra il 1951 e il 1961, che per la loro anticonformistica attenzione a svariati aspetti negativi della vita sociale vennero catalogati come la « serie nera polacca » e scarsamente diffusi in Occidente. Essi riguardano, tra l'altro, la delinquenza giovanile, la piaga dell'alcoolismo, il fanatismo religioso, senza trascurare di denunciare gli errori del regime nell'affrontare poco o male tali problemi. Anche **Kalwaria** rientra nel gruppo: la sua realizzazione risale, infatti, al 1958, benché ne sia stata permessa la diffusione, anche in patria, soltanto due anni fa. Almeno dal punto di vista del paese socialista, l'argomento affrontato è abbastanza scottante in quanto riguarda un'impressionante (per la massa di polacchi che vi partecipa) manifestazione di esaltazione religiosa collettiva che in un villaggio dei Carpazi, non lontano da Cracovia, si registra puntualmente ogni anno, da tre secoli a questa parte, durante le cerimonie della Settimana Santa. Alla rappresentazione assiste una folla enorme di fedeli convenuti anche da lontano e ben presto l'esaltazione che anima gli attori si propaga agli spettatori fino a raggiungere punte parossistiche d'isterismo. Gli autori del documento si sono mantenuti fedeli ad un impegno di obiettività; ma proprio esso conferisce alla materia un rilievo particolare che equivale a una presa di posizione. Come si è accennato, oltre ai valori contingenti della testimonianza, **Kalwaria** possiede un notevole vigore formale che, pur rimanendo alle tecniche più tradizionali, gli conferisce un suggestivo equilibrio figurativo e ritmico. **Leonardo Autera** (Bianco e Nero, febbraio 1967).

C'est un reportage, strictement objectif, sur une reconstitution de la passion du Christ jouée chaque année par des paysans des Carpathes: réalisé en 1958, le film n'avait pas été exploité jusqu'à ce jour, les autorités polonaises pensant qu'il risquait de choquer aussi bien les incroyants, stupéfaits que de telles démonstrations de religiosité collective puissent encore exister dans un pays communiste, que les catholiques inquiets de la totale objectivité des auteurs dont la caméra indiscrète pénètre au milieu de la foule jusqu'à nous faire sentir la fièvre des « acteurs » et des spectateurs. **Marcel Martin** (Cinéma 66, aprile 1966).

WHAT'S HAPPENING

Regia e fotografia di Antonello Branca. Montaggio di Rossana Coppola. Produzione: Filmakers Research Group, 1966. 45 minuti, bianco e nero. Presentato alla VIII Rassegna.

Il documentario ricostruisce, attraverso alcune interviste, il clima ed il dibattito di idee negli ambienti artistici di New York.

Uno « spaccato » curioso e scaltrito sulla generazione arrabbiata americana che protesta e dice no alla bomba alla guerra e alla civiltà dei consumi. **What's Happening** vuole essere una inchiesta sui beats del nuovo continente che all'ombra della statua della libertà rifiutano gli scambi e le credenze del popolo di Johnson, coltivano la droga, manifestano per il Vietnam e si fanno crescere i capelli. Questo mondo ristrettissimo, ma famoso e chiassoso ha ormai trovato il suo cantore, il poeta Ginsberg, il suo pittore Rauschenberg e perché no il finanziatore Leo Kraushar. Con tutto il rispetto che abbiamo per la libertà individuale, convinti assertori della autodeterminazione dei popoli, strenui pacifisti nonché socialisti, possiamo permetterci una critica seppur benevola al folkloristico mondo descritto da Branca, un mondo che è giusto tenere presente come componente sociologica di un paese, ma che resta confinato nei precisi limiti di una espressione popolare assai ridotta, certamente più nota per le costumanze desuete e pittoresche dei suoi iniziati che per la sua ideologia, apprezzabile fin che si vuole, ma con scarsissime probabilità di applicazione su vasta scala. **Paolo Pilliteri** (Avanti! 17.2.1967).

Un « réportage » di tutt'altro genere è quello effettuato, nel breve giro di quindici giorni, dal giovane regista italiano Antonello Branca fra alcuni dei maggiori rappresentanti della « pop-art » statunitense. **What's Happening**, che per la sciolta articolazione delle immagini oltre che per la suggestione stessa dell'argomento si annovera ancora tra le opere più interessanti della Rassegna, poggia su una serie di interviste a poeti, artisti e collezionisti dell'ultima avanguardia di New York integrandone le risposte con sequenze significanti di quella civiltà dei consumi che, pur avendoli generati, ora tendono a rifiutare. Allen Ginsberg, Leo Kraushar, Robert Rauschenberg e Roy Lichtenstein, accomunati dallo stesso atteggiamento protestatario, si succedono sullo schermo per esporre un giudizio sul condizionamento del mondo odierno e sulla loro ricerca di una nuova moralità, di un nuovo modello d'esistenza. E con efficacia rappresentativa i vari discorsi, punteggiati da considerazioni dell'autore che, ove occorra, non rinuncia a qualche giudizio ironico, si fondono col sintetico fluire della vita della metropoli, nei supermercati, fra le insegne pubblicitarie, per le strade, nelle sale da gioco e di spettacolo. Grazie anche a un accorto impiego del materiale sonoro (musica, annunci pubblicitari, notiziari radiofonici, discorsi politici e religiosi) il regista ha dato prova di una notevole destrezza nell'ordinare la materia riuscendo, in certa misura, a trasmettere il significato di una protesta. **Leonardo Autera** (Bianco e Nero, febbraio 1967).

Con **What's Happening** siano ad un genere nuovo, almeno per l'Italia, di cinema. Cinema d'avanguardia, sia nel senso della libertà estemporanea con cui è usata la macchina da presa, sia nel modo come materiali diversi sono accumulati e stipati per creare la durata sonora e visiva del mediometraggio. Tutto è buono per Branca. Ma da quest'accumulo apparentemente casuale e contraddittorio nasce nello spettatore un senso notevolissimo di comprensione e di compartecipazione alla realtà americana, ai suoi aspetti di esasperata civiltà di consumo, quasi alle soglie della fantascienza. Un mondo che, più che avere un senso, corre come un meccanismo determinante e determinato, fatale e ineludibile, nel quale le parole degli intellettuali, la pubblicità della coca-cola, gli appelli dei religiosi e i discorsi degli uomini politici si integrano in un formidabile senso di spaesamento, di realtà irreale. Il moderno come ossessione, come realtà oppressiva e d'altra parte incancellabile. Una civiltà dalla quale non si può tornare addietro e che tuttavia affatica, rende l'uomo sempre più artificiale ed estraneo a se stesso. Una necessità storica e insieme una condanna, un peccato, un castigo. Questo è il senso del film di Branca. Il regista ricorre continuamente a interviste con artisti pop come Rauschenberg e Lichtenstein, a poeti come Ginsberg, perché espongano la loro percezione della realtà nella quale lavorano, alla quale si sono adeguati, o che denunziano protestando contro di essa. Un film sulla essenza e sui problemi

della modernità, che dalla modernità è affascinato ma che la vede un po' come l'apocalisse. Questo atteggiamento contraddittorio e dialettico, ricco di illuminazioni, è espresso attraverso modi stilistici consoni alla materia, antitradizionali, con una macchina da presa onnipresente, saltellante, con un sonoro ingorgato e ossessivo che rende in maniera quasi allucinante l'ossessione pubblicitaria della metropoli moderna, con l'enorme volume delle informazioni visive e auditive che arrivano sul cittadino consumatore da tutti i canali. **Sergio Frosali** (La Nazione, 15.2.1967).

DESERT PEOPLE

Regia e commento di Ian Dunlop. Fotografia di Richard Howe Tucker. Consulenza scientifica di Robert Tonkinson. Patrocinio: Australian Institute of Aboriginal Studies. Produzione: Australian Commonwealth Film Unit, 1966. 56 minuti, bianco e nero. Presentato alla VIII Rassegna.

Il documentario riunisce materiale da quattro film di una serie di dieci pellicole avente per titolo **People of the Australian Western Desert**, e si propone di illustrare la vita quotidiana di due famiglie nomadi di aborigeni.

Ho voluto studiare la tecnica che permette a questa gente di esistere in un ambiente quasi del tutto inospitale: non vi è alcuna pozza di acqua permanente, la selvaggina è costituita prevalentemente da lucertole, la vegetazione è scarsa, la escursione termica è fortissima, la vita dipende esclusivamente dalla quotidiana ricerca del cibo e dal continuo spostarsi da una pozza d'acqua ad un'altra. Per migliaia di anni questa gente ha vissuto nel deserto, ma attualmente solo tre o quattro famiglie si trovano ancora in un'area di circa quarantamila miglia quadrate. Ho voluto registrare questo sistema di vita prima che sia definitivamente scomparso, analizzandolo non solamente come una serie di azioni e di tecniche ma anche come una significativa situazione umana. Ho voluto infatti che i membri di un gruppo familiare risultassero nella loro individualità, ed anche nei reciproci rapporti umani. **Ian Dunlop** (dal Catalogo della VIII Rassegna, 1967).

Utilizzando personaggi autentici (l'unica affabulazione è stata provocata dalle interruzioni durante la registrazione per necessità tecniche), Dunlop ha saputo ridare per intero e con struggente senso poetico la « eccezionalità » esistenziale di questi uomini. Seguendoli con grande umanità e straordinario rispetto, quindi costantemente rifiutando la contraffazione spettacolare, ha riportato sulla pellicola una quotidianità senza tempo, fatta ormai da riti scanditi nell'iterazione dei millenni: raccogliere i pochi semi per poi macinarli ed impastarli in focaccia, scegliere il giusto tronco per ricavarne un propulsore, scavare nella secca terra una buca dopo l'altra nella speranza di un poco d'acqua, mettere assieme una certa erba per poi bruciarla e ricavarne un piccolo impasto gommoso da cui « filtrare » il mastice necessario ad una arcaica tecnologia. Gesti compiuti con severità e cautela, con la convinzione che solo da essi dipende la sopravvivenza della famiglia. Gesti che accomunano tutti i membri del piccolo nucleo e che ognuno riserva alla propria fatica: quella della donna che provvede al cibo, quella dell'uomo che deve costruirsi gli strumenti per la caccia, quella dei piccoli che grattano le poche radici per cavarne qualche verme da inghiottire. Queste osservazioni precise, a diretto contatto con i protagonisti, che però sottintendono sempre un tenersi in disparte dell'autore a non prevaricare le situazioni e a non violentare gli « interpreti », possono richiamare il ricordo di Flaherty e delle sue liriche testimonianze sulla condizione dell'uomo nell'ancestrale rapporto con la natura. Dunlop ha capito la lezione flahertiana e l'ha seguita con una umiltà ed un rigore da non sottovalutare. **Claudio Bertieri** (Bianco e Nero, settembre 1967).

TIME OF THE LOCUST

Regia e montaggio di Peter Gessner. Musica di Morton Feldman. Produzione: Peter Gessner, con la cooperazione della American Friends Service Committee e dell'Inter-University Committee for Debate on Foreign Policy, New York, 1966. 13 minuti, bianco e nero. Presentato alla VIII Rassegna.

Realizzato mediante montaggio di materiale di provenienza americana, giapponese e vietnamita, il film vuole essere una documentazione delle devastazioni e degli orrori della guerra nel Vietnam.

Più documento che film, **Time of the Locust** registra alcuni aspetti meno noti della guerra in Vietnam, con il palese intento di suscitare nel pubblico americano, a cui è destinato, una coscienza critica del problema dell'intervento degli Stati Uniti in Asia. Film di informazione ma anche di polemica, con punte aspre, quasi orrifiche. Film più di intervento che di studio. Ma d'altra parte nel cinema documentario non ha solo diritto di cittadinanza la osservazione fenomenologica, bensì anche la presa di posizione ideologica. **Sergio Frosali** (La Nazione, 18.2.67).

Time of the Locust è un documentario « di montaggio » dai meriti indiscutibili. Prodotto da un gruppo d'opposizione statunitense, esso è uno dei più feroci « pamphlets » (ma in senso encomiabile) che si conoscano contro la guerra nel Vietnam. Pur lontano dal possedere, sullo stesso argomento, il vigore poetico di **Le ciel la terre** (1965) di Ivens, esso deve il suo potere di convinzione soprattutto alla sostanza del materiale documentario di cui si compone, costituito da scene agghiaccianti di torture, fucilazioni, devastazioni, riprese in territorio sudvietnamita da cinereporters americani, giapponesi e indigeni. Gessner non si è preoccupato di ristrutturare col montaggio tale materiale: ha preferito lasciare ad esso la massima evidenza, speculando piuttosto sul contrappunto del commento parlato, affidato a registrazioni di vuoti discorsi « pacifisti » di Johnson e di altre personalità ufficiali degli U.S.A. e del Vietnam. L'effetto che se ne ricava è di una violenta, quasi disperata protesta, condotta senza remore di sorta allo scopo di contribuire alla causa della pace. **Leonardo Autera** (Bianco e Nero, febbraio 1967).

Tempo della locusta è un documentario realizzato su commissione di una associazione pacifista americana, servendosi di materiale sulla guerra nel Vietnam proveniente dagli USA, dal Giappone e dal Vietnam del Sud. Alle immagini delle devastazioni compiute dagli americani, delle torture e delle uccisioni di prigionieri Vietcong compiute da collaborazionisti, alle irruzioni di carri armati tra le risaie, il cortometraggio polemicamente contrappone nella colonna sonora discorsi di Johnson e di McNamara, ipocritamente invitanti alla pace, interviste di soldati che dicono cose completamente differenti dalle crudeli e insensate azioni che si compiono. **Aldo Scagnetti** (Paese Sera, 18.2.1967).

PROFILE OF A PEACE PARADE Regia di David Loeb Weiss. Commento di Arthur Lodge. Fotografia di Irwin Silver, Jeff Strickler, Bill Kornblum. Produzione: National Educational Television, New York, 1967. 50 minuti, bianco e nero. Presentato alla IX Rassegna.

Il documentario segue i preliminari, il formarsi e la conclusione di una marcia per la pace organizzata a New York. Cinque gruppi di operatori hanno accompagnato i partecipanti alla manifestazione, che muovevano da quartieri diversi della città: Harlem, East Side, River East Side, Greenwich Village.

Si sa come possono manovrarsi operazioni del genere: basta lavorare in fase di montaggio, con forbici e colla, per proporre conclusioni assai diverse circa la maggioranza delle opinioni e il « clima » generale di una situazione. Ma l'impressione netta che si ricava è quella di un lavoro molto pulito e onesto, condotto con ogni scrupolo di obiettività. Non mancano infatti le voci (per lo più di militaristi incalliti, di nazionalisti accesi, eccetera) contrari alla manifestazione pacifista, ma colpisce la semplicità, la spontaneità soprattutto della gente più umile che aderisce allo spirito della protesta con animo sincero e onesto: gente del popolo, schietti lavoratori, casalinghe con la borsa della spesa, vecchiette che hanno già dovuto piangere la morte in guerra di figli e nipoti, negri di Harlem che ricordano come la vera guerra che essi devono combattere ha la sua trincea tuttora nella stessa America e che il conflitto nel Vietnam non può intanto che aggravare la loro posizione, esasperare i loro problemi. La marcia è tranquilla, pacifica, esemplarmente ordinata. La polizia può limitarsi a sorvegliarla da lontano. I cartelli chiedono « peace, peace », ma ricordano anche Hiroshima, Nagasaki. Gli « slogan » vengono scanditi lentamente, senza rabbia, alternandosi a lenti canti, e al rullo dei tamburi battuti da dimostranti il cui volto è ricoperto da maschere nere, spettrali, simboli di morte. Poi la grande adunata, i discorsi, le testimonianze, gli appelli: « Pace, pace. Non vogliamo che i nostri figli vadano a morire nel Vietnam ». Infine una donna, sul palco, intona un'ultima canzone. « Quando intonerò l'ultima strofa — avverte prima — la piazza dovrà essere sgombrata ». E così avviene. Ma la protesta resta nel cuore di tutti questi americani che non vogliono la guerra, di tutta questa gente che rappresenta l'America vera, quella che amiamo: l'America di Lincoln e di John Kennedy. **Gian Maria Guglielmino** (Gazzetta del Popolo, 6.3.1968).

Una perentoria radiografia che dai toni pacati, ma non per questo meno decisi, di **Profile of a Peace Parade** dell'americano David Loeb Weiss, sale alle note più violente di **Sons and Daughters** di Jerry Stoll per chiudersi nell'aggressiva e irremissibile citazione in giudizio della razza bianca urlata da **Silent Revolution** del canadese Yves de Laurot. Non v'è dubbio che il « profilo » schizzato da David Loeb Weiss, con immagini e registrazioni dal vivo nel corso di una marcia per la pace nelle strade di New York, testimonia la sincera adesione dell'autore alla protesta espressa da una folla concentratasi nel centro economico newyorkese e proveniente da cinque grandi quartieri della città. Il taglio dell'inchiesta è secco, incisivo, privo di sbavature e soprattutto esposto alla possibilità del contraddittorio recato da un gruppo di oppositori, i quali compiono — a loro volta — una sorta di contromarcia. Ma, e per quanto valido, il documentario si rinchiude sempre entro le sponde di una acuta investigazione all'interno di un avvenimento circoscritto. **Claudio Bertieri** (Il Lavoro, 16.3.1968).

Il gran premio a **Profile of a Peace Parade** suona come uno di quei classici infortuni che, anche se le giurie ci hanno abituato in generale a vedere cronicamente perseguiti, non per questo risultano meno irritanti nel singolo caso. A parte il fatto che « l'attualità e la portata universale del tema della pace nella situazione presente dell'umanità » è un tema fuori discussione e una indicazione di contenuto che non ha necessariamente a che fare col valore del film, sempre sullo stesso argomento c'era di meglio: basta riferirsi a **Sons and Daughters** di Jerry Stoll, e, perché no, anche al canadese **Silent Revolution**, che parte da posizioni di razzismo a rovescio. **Sergio Frosali** (La Nazione, 11.3.1968).

SILENT REVOLUTION

Regia di Yves de Laurot. Fotografia di James Won Hawe e Yves de Laurot. Produzione: Cinéastes Engagés, 1967. 45 minuti, bianco e nero. Presentato alla IX Rassegna.

Il film esprime la presa di coscienza dei negri americani sulle condizioni di lotta per la loro liberazione. Secondo le intenzioni degli autori non è, questo, un film sui negri, bensì una testimonianza prodotta da negri, per i negri stessi.

Rivoluzione silenziosa tratta, almeno inizialmente, di una « marcia della pace » organizzata a New York contro la politica dei « falchi » e contro l'« escalation » nel Vietnam. La « marcia », nell'occasione, ha come protagonisti soltanto i negri di Harlem, e al concetto generalmente pacifista espresso da altre più massiccie manifestazioni di protesta in questo caso si accompagna, e anzi sembra prevalere, un risentimento razziale che man mano, con associazioni diverse, richiamate sia dalle immagini sia dal commento, giunge ad identificarsi con le posizioni estremistiche, diciamo pure con il « razzismo alla rovescia », che hanno i loro fondamenti ideologici nei discorsi lasciati da Malcom X e ripresi dai suoi seguaci sulla via del « potere negro ». In quest'ultimo senso, il film non dice dunque ovviamente granché di nuovo rispetto a quanto già si conosce circa una posizione di rifiuto dell'« integrazione » con il mondo dei bianchi per tanto tempo invocata e adesso invece rifiutata dal momento che lo stesso mondo dei bianchi, un mondo capitalistico e bellicista, non appare più un traguardo da raggiungere ma un sistema da sconvolgere e, se possibile, da distruggere. Così, dal momento che viene stabilita l'equazione fra capitalismo e razzismo, la protesta dei negri contro la guerra nel Vietnam (« Vogliono mandarci a distruggere i gialli, dopo aver distrutto i pellirosse ») si colora di significati e di risentimenti esasperati: « Invece di spendere tanto denaro per sterminare i vietnamiti, bisognerebbe prima risanare i ghetti sporchi e umilianti in cui ci costringono a vivere », oppure « Se dobbiamo proprio morire, moriremo qui, negli Stati Uniti, combattendo per la nostra battaglia », e infine, per scegliere fra molte altre citazioni possibili e tutte interessanti: « Noi non lottiamo solo per il pane, ma per un pane che abbia un sapore diverso nella bocca degli uomini ». **Gian Maria Guglielmino** (Gazzetta del Popolo, 10.3.1968).

Silent Revolution è un film più d'azione che di documentazione, buono nella simbologia delle immagini, che si rifanno come modello anche al cinema sovietico degli anni migliori. Presumo che abbia suscitato in qualcuno degli spettatori le medesime inquietudini che ha lasciato in me. Se è lecita da parte della gente di colore una contestazione della civiltà bianca, che li abbandona nelle condizioni dell'Alabama, se le rivolte di qualche anno fa hanno un fondamento nella rabbia per la mancata attuazione di quella parità di diritti che esiste solo sulla carta e nei discorsi degli uomini politici americani, dà da pensare un mondo futuro nel quale sarà forse troppo tardi perché i due blocchi razziali possano integrarsi. **Silent Revolution** potrebbe apparire come la profezia di una catastrofe, se il mondo cosiddetto civilizzato non farà abbastanza, e abbastanza in tempo, per il mondo sottosviluppato. Vien fatto di pensare a un'epoca, a cui forse si arriverà, nella quale il bianco potrà essere sentito dal negro come la personificazione stessa del male, e all'aspirazione alla parità si sostituirà la negazione totale delle ideologie e della « way of life » dei detentori della ricchezza e del potere. **Sergio Frosali** (La Nazione, 10.3.1968).

Saggio di cinema negro a favore dei negri. Si tratta di un violento e tribunizio « pamphlet » contro i bianchi che mandano i neri a morire in una guerra contro i gialli, una aspra denuncia all'America capitalistica cui si nega qui, con lusso d'enfasi se non di argomenti l'ufficio di nazione-guida. Figurativamente il film è notevole; anche se le sue immagini sembrano obbedire a una tecnica d'assalto, tagliano e fendono. Ma non si può non sentire, insieme coi pregi, i limiti di un documentario passionale, di una sorta di « Marsigliese » negra che incita apertamente alla rivolta. **Leo Pestelli** (La Stampa, 10.3.1968).

Il film di Yves de Laurot è un'analisi fatta dall'interno del movimento negro, una testimonianza di fermenti, di posizioni, di idee dei negri americani che si rivolge agli stessi negri in primo luogo. Immagini (brani di filmati su manifestazioni per i diritti civili, riprese nei « ghetti » negri, sequenze e foto del-

le repressioni poliziesche a Selma e Detroit e della guerra nel Vietnam, scene emblematiche girate appositamente) sono state scelte non solo e non tanto per documentare le dure ed avvilenti condizioni in cui sono costretti a vivere i negri d'America, quanto per indicare le cause di questa situazione e le prospettive che stanno di fronte alla popolazione negra ma soprattutto per proporre una linea d'azione lungo la quale i negri dovranno muoversi per mettere in crisi il « sistema » di vita americano. Oggi, infatti, l'obbiettivo per il quale devono battersi — sottolinea Yves de Laurot, facendo proprie le tesi di Malcolm X, (di cui alcuni discorsi inediti costituiscono gran parte del commento del film) e di altri « leaders » negri — non è quello di una loro integrazione nel meccanismo alienante della vita americana, bensì di una lotta frontale che frantumi il « sistema » capitalistico, il quale nell'affermarsi ha prodotto squilibri, ingiustizie, contraddizioni che intende conservare con ogni mezzo per sopravvivere (...) Yves de Laurot ha costruito il suo film come strumento di lotta, evitando, tuttavia, di cadere nella declamazione che, pur non inficiando il contenuto, avrebbe in qualche modo rotto l'equilibrio d'assieme del film. **Carlo Degl'Innocenti** (L'Unità 10.3.1968).

I BATTENTI

Regia di Gabriele Palmieri. Fotografia di Giulio Albonico. Consulenza scientifica di Armando Catemario, Luigi Santini e Nicola Perrotti. Produzione: 3P Cinematografica, 1967. 39 minuti, colore. Presentato alla IX Rassegna.

Il film documenta il culto per la Madonna dell'Arco, il cui santuario si trova nei pressi di Napoli. I Battenti, o Fujenti, traggono il loro nome dalla pratica, già in uso presso i membri di antiche confraternite, di battersi durante il pellegrinaggio al santuario della Madonna ritenuta miracolosa.

Sarebbe impossibile, qui, ricapitolare tutta la storia e l'interpretazione di un fenomeno di fanatismo popolare (con una certa normale percentuale di casi d'epilessia) intorno al quale esistono già interessantissime considerazioni in un manoscritto del 1608 attribuito a un certo frate Arcangelo Domenici, sicché, considerando che il fenomeno stesso si è andato accentuando negli ultimi anni, con uno sviluppo ulteriore delle confraternite penitenziali sempre più rigorosamente organizzate, e con sempre più netta prevalenza degli uomini sulle donne, e dei giovani sugli adulti, merita soltanto di essere sommariamente citata una conclusione che pare molto acuta: il fenomeno, cioè, nasce da una massa di gente povera, frustrata, incerta, la cui carica emotiva, in una pressoché totale carenza esistenziale e psico-culturale, trova bisogno e insieme occasione d'esprimersi, sino ai limiti del parossismo, nella visita catartica all'immagine paganamente intesa e nell'investitura rituale che l'accompagna, per trovarvi un necessario momento riparatore e reintegratore di un equilibrio minacciato o spezzato, e quindi l'illusione di reintegrare una personalità che in effetti non esiste. **Gian Maria Guglielmino** (Gazzetta del Popolo, 11 marzo 1968).

I **battenti** di Gabriele Palmieri, come i **Fujentes** di Luigi Di Gianni, presentato nel passato Festival dei Popoli, ci trasporta nel Santuario della Madonna dell'Arco nei pressi di Napoli, dove ogni anno il lunedì in Albis, durante un pellegrinaggio i battenti, raccolti in confraternite e provenienti dagli strati più popolari delle zone depresse del Napoletano, trasportano sempre correndo a piedi nudi il simulacro della Madonna, eseguendo un complesso rituale che ha significazioni simboliche, mentre la manifestazione dentro la chiesa culmina in un gran numero di crisi e di svenimenti. Perizia tecnica e spettacolare si assommano nel documentario ad un acuto commento che cerca una interpretazione del rituale nella frustrazione, nella paura, nel bisogno di esprimersi di questa gente che ritrova in quell'occasione un equilibrio riparatore nella tumultuosa manifestazione. **Aldo Scagnetti** (Paese Sera, 11.3.1968).

GRANADA, GRANADA, GRANADA MIA

Regia e sceneggiatura di Roman Karmen e Konstantin Simonov. Montaggio di Marina Babak. Musica di Kara Karaev. Produzione: Studio Centrale dei Film Documentari, Mosca, 1967. 80 minuti, bianco e nero. Presentato alla X Rassegna.

Ricostruzione di alcune fasi della guerra civile spagnola attraverso le testimonianze di esponenti delle brigate internazionali che operarono nella penisola iberica in quegli anni. Il film prende il titolo dalle parole del poema di Mihail Svetlov che si apre con i versi: « Lasciò la casa — andò a combattere — perché la terra di Granada — fosse data ai contadini ».

Chi ha visto **Morire a Madrid** di Rossif potrà certamente accostare il bel documentario francese a questo **Granada, Granada, Granada mia** di Roman Karmen e Konstantin Simonov. Attraverso le testimonianze di alcuni esponenti delle brigate internazionali che operarono in Spagna durante la guerra civile, gli autori hanno ricostruito i tragici avvenimenti di quegli anni. Oltre ai fotogrammi ripresi dai due operatori durante il 1936-39, sono stati utilizzati anche i materiali degli archivi dell'URSS, RTD, Inghilterra e Francia. Contrapponendo alle immagini di repertorio la realtà odierna del paese (gli intervistati, giornalisti, soldati, operatori, parlano in prima persona, si muovono ed agiscono per Mosca ed in altre città russe), il film offre sì la possibilità di una indagine storica rilevante ma, nello stesso tempo, se si vuole paragonarlo al film di Rossif, perde di intensità e di suggestione. Infatti, mentre i documenti dell'epoca sono belli e spesso inediti, lo spezzettarli con lunghi monologhi o con spiegazioni anche importanti ne riduce l'effetto ed affievolisce la carica emotiva. Nonostante questo, **Granada, Granada, Granada mia** è un documento interessante che aggiunge una testimonianza nuova alla guerra spagnola, una testimonianza che, oltre tutto, ha il merito — sempre costruttivo in fatto di spettacolo — di offrire il fianco alle polemiche più disparate. **Mara Novelli** (Nazione Sera, 22.3.1969).

Fra le testimonianze storiche, particolare interesse riveste il sovietico **Granada, Granada, Granada mia**, in cui il valoroso documentarista Roman Karmen e lo scrittore Konstantin Simonov rievocano, valendosi di ricordi personali, di incontri con i superstiti, di brani girati in Spagna e di ricco materiale d'archivio, la lotta combattuta contro Franco negli anni 1936-1939: una delle pagine più drammatiche della storia contemporanea, dove, come ormai dovrebbe sapersi, si trovano i germi del secondo conflitto mondiale. Karmen e Simonov, da antichi internazionalisti, non perdono l'occasione di muovere, fra le righe, cauti rimproveri a Mosca, che fece molto meno di quanto avrebbe potuto in favore dei comunisti spagnoli, e tuttavia il film manca di una piena prospettiva storica. **Giovani Grazzini** (Corriere Sera, 22.3.1969).

SONS AND DAUGHTERS

Soggetto e regia di Jerry Stoll. Commento di David Castro. Fotografia di Stephen Lighthill. Musica di Virgil Gonsalves. Produzione: American Documentary Films, S. Francisco, 1967. 104 minuti, bianco e nero. Presentato alla IX Rassegna.

Berkeley (California): 15-16 Ottobre 1966. Durante il Giorno Internazionale di Protesta, i giovani studenti dell'Università organizzano una manifestazione contro l'intervento americano nel Vietnam.

La pellicola mostra le varie fasi della « giornata internazionale di protesta contro la sporca guerra del Vietnam » organizzata il 15-16 ottobre 1966 dagli studenti dell'Università di Berkeley in California, che è situata a breve distanza dalla base dell'esercito statunitense di Portland. Mostrando la fase preparatoria della manifestazione — le assemblee dei giovani durante le quali vengono fissate dagli oratori che si succedono al microfono le parole d'ordine e le argomentazioni da opporre ai soldati della vicina base di Portland e all'intero popolo americano — la pellicola alterna ai discorsi, attraverso un montaggio profondamente efficace, materiale di repertorio girato nel Vietnam del sud e del nord. Le lucide argomentazioni dei giovani, i quali, per illustrare l'immoralità dell'aggressione statunitense al popolo vietnamita, si richiamano alla Corte di Norimberga, agli atti criminali e ai genocidi compiuti dai nazisti, acquistano così un più drammatico spessore, così come nel prosieguo le tesi su cui la pellicola poggia la sua forza di convincimento sono rese maggiormente valide dal materiale girato nel ghetto negro e nei campi di addestramento delle reclute. **Aldo Scagnetti** (Paese Sera, 8.3.1968).

La polizia, schierata in forze al confine fra Berkeley ed Oakland, non consentì alla marcia di raggiungere l'obiettivo prefissato, ma la manifestazione riuscì egualmente straordinaria ed estremamente significativa nella calma, consapevole, responsabile tensione della protesta che voleva esprimere. Più che le migliaia e le migliaia di cartelli, più degli « slogans » scanditi, più dei canti prolungati e solenni, riescono impressionanti, sempre ricordandosi che si tratta di un film americano, prodotto e girato da americani, in cui compaiono soltanto emericani autentici, le affermazioni dei tanti oratori che il documentario ci riporta, con nome e cognome degli oratori stessi che si vedono apparire su podi improvvisati, su camion che procedono lentamente davanti al corteo, o stretti dalla folla dei dimostranti, con un megafono in mano. Accennerò ancora solo alla abilità (e alla efficacia impressionante) di una serie di immagini sulla guerra del Vietnam, sui combattimenti, sulle bombe, sulle stragi, e su alcune atrocità indicibili, che il regista ha tolto da documentari « sul vivo » (spesso di operatori giapponesi) al fine di stabilire un nesso stretto fra i discorsi di protesta, fra le invocazioni alla pace, e la realtà crudelissima e atroce cui le parole stesse si riferiscono. Molto riuscito, fra l'altro, appare un montaggio parallelo stabilito fra l'appello di nuove reclute in partenza da Oakland e una distribuzione di medaglie « alla memoria » che si vedono deposte sulle bare di molti ragazzi americani caduti nel Vietnam. **Gian Maria Guglielmino** (Gazzetta del Popolo, 8.3.1968).

La forza dell'opera sta non solo nella felice scelta dei dettagli dentro le manifestazioni studentesche ma anche, e forse soprattutto, nell'inserire tali manifestazioni nel quadro totale della strategia americana in Vietnam. Così il valore di contestazione del film sale di parecchi gradi, la sua carica emotiva anche, e la documentazione spazia non su un singolo fenomeno astratto dall'insieme, « atomizzato », ma viene opportunamente inserita nel contesto generale della vita e della politica americana. Con tutto questo, certi limiti di **Sons and Daughters** restano, poiché, nonostante l'ampliamento del discorso, si tratta pur sempre di un film cronistico, d'occasione, legato all'inevitabile condizionamento dell'origine. **Sergio Frosali** (La Nazione, 8.3. 1968).

Figli e figlie ha ambizioni più alte di quelle proprie a un documentario. Il montaggio mescola abilmente i diversi argomenti: studenti che dicono le loro ragioni, ma anche « spezzoni » impressionanti (probabilmente di fonte giapponese) sul conflitto nel Vietnam, bombardamenti al napalm, prigionieri

maltrattati, bambini feriti. Sulla parte ideologica del film si può dire che si tratta di una frittata pittoresca: poesie di Beltolt Brecht si alternano a slogan che contrappongono il paese « reale » (che sarebbe contrario alla guerra) al paese « come appare ». Forse si tratta di una di quelle astuzie della ragione di cui parla Hegel; certo fa una curiosa impressione vedere usati dai ragazzi pacifisti di Berkeley i concetti elaborati dalle bellicose destre francesi che facevano capo all'« Action française », nel primo decennio di questo secolo. **Figli e figlie** concede una visione dell'America senza forzature sentimentali o retoriche. **Pietro Bianchi** (Il Giorno, 8.3.1968).

Stoll ha guardato la cronaca delle manifestazioni giovanili di protesta riuscendo a cogliervi calzanti particolari, ha fermato attimi sull'orlo della tragedia, ma, soprattutto, ha avuto sempre chiaro il filo di una denuncia che non può chiudersi su un unico fenomeno, quasi a considerarlo astratto dall'insieme. Il Vietnam è uno dei risultati di una certa strategia e il regista lo vuole soltanto come simbolo di una cancrena che tocca e il problema negro e quello delle minoranze. Del resto, un certo tipo di militarismo è un altro dei volti da analizzare e Stoll, opportunamente, li intrama tutti nella sua cronaca, inserendo nella registrazione della marcia atroci spezzoni della guerra del sud asiatico, brani girati negli allucinanti campi d'addestramento dei marines, pezzi di cineattualità e memento dell'ombra del « black power ». L'ordine non regna a Washington: il cinema indipendente americano lo testimonia con immagini la cui forza di provocazione e di persuasione è nei ranghi stretti dei marciatori, nelle loro risposte meditate, nell'ammonimento di chi ha visto la morte in faccia o ne immagina il profilo. **Claudio Bertieri** (Film Mese, marzo-aprile 1968).

MADINA-BOE

Soggetto e regia di José Massip. Fotografia di Dervis Pastor Espinosa. Musica di Roberto Varela. Montaggio di Gloria Argüelles. Produzione: Icaic, L'Avana, 1968. 40 minuti, bianco e nero. Presentato alla X Rassegna.

Madina-Boe è un film-reportage che narra un episodio della guerra di liberazione del popolo della Guinea portoghese.

Madina-Boe è girato con vigoria e forza narrative più uniche che rare nel settore documentaristico. Le immagini parlano da sole. La schiera dei guerriglieri africani, insistentemente ripresa durante le esercitazioni, il riposo, la marcia, ha un'espressività tutta sua. È persin patetico l'accanimento con cui i partigiani « dell'imboscata » prendono via via coscienza dei nuovi doveri, senza tralasciare le usanze tribali degli avi. Gli esorcismi prima della battaglia o le preghiere durante la caccia danno a questi personaggi un taglio più umano e allo stesso tempo anacronistico (le didascalie portate a stile di « telescrivente » fanno ancor più sentire il distacco dalla civiltà), dal quale come dalle poesie di Senghor o dal teatro di Cesaire, fuoriesce in tutta la sua freschezza la prorompente vitalità del mondo africano. **Carlo Brusati** (Rivista del Cinematografo, febbraio 1969).

Madina-Boe, realizzato dal regista cubano Jose Massip, è un pregnante reportage su un episodio della guerra di liberazione della popolazione della Guinea portoghese.

Il documento descrive l'attacco al centro fortificato portoghese di Madina-Boe, ma il regista non si sofferma solo su questo avvenimento: registra con la sua cinepresa anche alcuni aspetti della vita quotidiana dei guerriglieri e delle popolazioni dei territori della Guinea liberata, ma continuamente travagliata dai bombardamenti degli aerei portoghesi. **Carlo Degl'Innocenti** (L'Unità, 19.3.1969).

IN THE YEAR OF THE PIG

Regia e sceneggiatura di Emile de Antonio. Fotografia di Jack Newman e Jean Jacques Rochut. Musica di Steve Addis. Montaggio di Lynnzee Klingman. Produzione: Monday Film Company, New York, 1968. 101 minuti, bianco e nero. Presentato alla X Rassegna.

In the Year of the Pig è un'analisi delle fasi del conflitto vietnamita e dei suoi precedenti storici.

Nell'anno del maiale (il titolo è metaforico e allude alla conferenza di Chicago), è una sintesi degli antefatti politici e militari della guerra nell'Estremo Oriente, e una critica, altrettanto lucida, della stessa, con imparziale distribuzione di colpi alla Francia e agli Stati Uniti. « Le cose lunghe diventano serpi », dice un antico adagio, e il lungo serpe vietnamita snoda tutti i suoi anelli nel film che è piuttosto un « collage », composto d'una serie di interviste con i maggiori responsabili (molte delle quali hanno preso un senso ironico perché smentite dagli avvenimenti), inframmezzata di un ampio materiale di cinegiornali datati dal 1930 ad oggi, in parte inedito e tutto interessante, che ha l'incarico di smentire le parole con la terribile eloquenza dei fatti. Assai meglio le gemme documentarie che non la loro incastonatura polemica, implicante una monotona e lunga requisitoria i cui termini sono ormai ben noti, e che anche visibilmente si aiuta di scaltrezze, spesso perfide, di montaggio. **Leo Pestelli** (La Stampa, 28.2.1969).

In the Year of the Pig alterna grazie ad un sapiente lavoro di montaggio gli aspetti più significativi del colonialismo francese e della « escalation » americana. Personaggi ormai sepolti nel dimenticatoio ritornano alla vista: Eisenhower, Foster Dulles, Mac Carthy, gli esponenti della recente politica americana Johnson, Nixon, Humphrey. Un'ironia « di tendenza » colora questa continua sarabanda di personaggi vivi e defunti e nuoce, come presumibile, all'imparzialità dell'indagine storica non sempre serena ed equanime nelle valutazioni. **Carlo Brusati** (Rivista del Cinematografo, febbraio 1969).

Con incredibile pedanteria, ci viene presentato tutto il « dossier » che riguarda la questione vietnamita. A regola, il film, composto di interviste, pellicole d'archivio, eccetera, può interessare soltanto chi sia completamente ignaro del problema, chi non sappia nulla di Delattre de Tassigny e di Kennedy. Il materiale risale a parecchi anni or sono; le interviste chiudono un breve arco di tempo, dall'aprile al settembre del '68. Con l'esclusione di poche immagini retrospettive, il resto offre un « collage » di elementi già conosciuti. Non aggiunge niente, ad esempio, all'intelligente rapporto di Mary McCarthy. **Pietro Bianchi** (Il Giorno, 25.2.1969).

On se souvient (mais comment pourrait-on les oublier) des deux précédents films d'Emile de Antonio, montages de documents comme celui-ci. Dans **Point of Order**, au cours du procès Mac Carthy-US Army, on assistait à l'effondrement moral de l'hystérique prophète de la « chasse aux sorcières ». Dans **Rush to Judgment** l'auteur faisait pour son compte personnel la « véritable » enquête, jamais faite, sur le meurtre de Kennedy en essayant de percer les mystères de Dallas. Pour la troisième fois, avec **In the Year of the Pig**, il reste fidèle à la méthode du « cinéma direct » appliqué à la recherche de la vérité. Reprenant les choses dès le début pour tenter de démêler l'imbroglio indochinois-vietnamien, il remonte jusqu'aux origines de la colonisation française et produit d'assez stupéfiants documents d'archives sur une période où le colonialisme, encore inconscient dans sa bonne conscience, reposait déjà sur l'injustice et la violence. Les deux dernières décennies, celles des deux guerres, la française puis l'américaine, sont mieux connues et pourtant le film apporte une masse considerable de témoignages précieux et de documents significatifs. Interrogeant les acteurs et les témoins de cette tragique page d'histoire, de Antonio rassemble un faisceau d'informations de toutes origines qui prouvent l'objectivité de son propos, encore que sa position personnelle s'inscrive clairement en filigrane tout simplement peut-être parce qu'il est possible de parvenir à une certaine « vérité » historique malgré la complexité des problèmes et les contradictions de jugements. **Marcel Martin** (Cinéma 69, giugno 1969).

LAST SUMMER WON'T HAPPEN

Regia e fotografia di Peter Gessner e Tom Hurwitz. Produzione: Tundra East Village Company. New York, 1968. 80 minuti, colore. Presentato alla X Rassegna.

Un ritratto degli Hippies raccolti a New York nel « Lover east side ». Essi hanno messo in dubbio la validità dei princìpi che portarono alla costituzione del movimento e hanno assunto un sempre maggiore impegno politico di fronte alla società che li allontana da sé.

Last Summer Won't Happen è un « testamento »; gli ultimi hippies del « lover east side » newyorkese, i superstiti di un esercito più numeroso in gran parte trasferito nella marjuana e nell'lsd del Greenwich Village, litigano fra loro, discutono, mettono in dubbio la validità dei principi che hanno dato origine al movimento. I colori e gli ambienti, pur vivaci, hanno qualcosa di pastoso e di autunnale; le musiche sprizzano da ogni nota melanconica; lo stesso parlare colorito, sovente boccaccesco, volutamente sprezzante, è una lunga dissertazione sulla realtà politica circostante. Dal principio alla fine si respira aria di smobilitazione. Le grandi « manovre » sono finite; non resta più che il ricordo dei fiori; una città sparisce sotto una coltre bianca di neve, dietro le code di macchine, i cortei, l'ondeggiare delle sagome; in sostanza dietro la normalità. Due hippies cocciuti, l'uno-occhialuto-e-stecco, l'altro-sfrontato-e-sboccato, sguaiati, delusi, cantano le loro ultime ore di libertà. **Carlo Brusati** (Rivista del Cinematografo, febbraio 1969).

I registi non si sono evidentemente limitati a svolgere un compito di informazione professionale, restando al di qua di quel muro che è la macchina da presa: riusciti a farsi assimilare, essi e i loro apparecchi, si sono trovati « dentro » l'ambiente, ricreando così quella condizione necessaria che fu agli esordi la conditio sine qua non del cinéma-vérité. La prolissità qui è un modo di stare nella realtà descritta, di seguirne le sinuosità e gli imprevisti. E i lunghi discorsi attraverso i quali gli hippies, dialogando fra di loro, magari sotto l'influsso della droga, socraticamente mettono a punto i princìpi del movimento, ci trasmettono quell'« hic et nunc » che solitamente la presenza di una camera basta a dissolvere. **Sergio Frosali** (Bianco e Nero, aprile 1969).

INDICE DEGLI AUTORI

Bossak Jerzy . . . . pag. 26
Branca Antonello . . . » 41
Brault Michel . . . . » 18, 31
Caldana Alberto . . . » 24
De Antonio Emile . . . » 50
De Heusch Luc . . . » 12
De Laurot Yves . . . » 45
De Renesse Costia . . » 32
Dufaux Georges . . . » 15
Dunlop Jan . . . . » 42
Gardi René . . . . » 17
Gardner Robert . . . » 27
Gessner Peter . . . . » 43, 51
Gil Soares Paulo . . . » 39
Groulx Gilles . . . . » 18
Hoffman Jerzy . . . » 40
Hurwitz Tom . . . . » 51
Hyatt Donald B. . . . » 38
Ivens Joris . . . . » 35, 36
Jackson Stanley . . . » 15
Karmen Roman . . . » 47
Karzmierczak Waclaw . . » 26
Koenig Wolf . . . . » 11, 15, 23
Kroitor Roman . . . . » 23
Leacock Richard . . . » 29
Loeb Weiss David . . nag. 44
Low Colin . . . . . » 11, 15
Macartney-Filgate Terence . » 15
Marshall John . . . . » 10
Massip José . . . . » 49
Mayer Harold . . . . » 33
Mills Abbott . . . . » 29
Mingozzi Gianfranco . . » 21, 34
Morin Edgar . . . . » 19
Palmieri Gabriele . . . » 46
Pennebaker Don A. . . . » 29
Perrault Pierre . . . » 31
Riden Hope . . . . » 29
Rogosin Lionel . . . » 9
Rossellini Roberto . . . » 13
Rossif Frédéric . . . » 22
Rouch Jean . . . . » 14, 19, 20
Ruspoli Mario . . . . » 25
Schlesinger John . . . » 21
Shuker Gregory . . . » 29
Simonov Konstantin . . » 47
Skórzewski Edward . . » 40
Stoll Jerry . . . . . » 48
Ziarnik Jerzy . . . . » 30

INDICE DEI FILM

Battenti (I) di G. Palmieri, 1967, ITALIA . . . . . pag. 46
Bientôt Noël di T. Macartney-Filgate e coll., 1959, CANADA . . . » 15
Blood and Fire di T. Macartney-Filgate, 1958, CANADA . . . . . » 15
Calvario di J. Hoffman e E. Skórzewski, 1966, POLONIA . . . . . » 40
Chronique d'un été di J. Rouch e E. Morin, 1961, FRANCIA . . . . » 19
Ciel la terre (Le) di J. Ivens, 1965, FRANCIA . . . . . » 36
Corral di C. Low, 1954, CANADA . . . . . » 15
City of Gold di C. Low e W. Koenig, 1957, CANADA . . . . . » 11
Dead Birds di R. Gardner, 1963, USA . . . . . » 27
Desert People di I. Dunlop, 1966, AUSTRALIA . . . . . » 42
Diario di un assassino di J. Ziarnik, 1963, POLONIA . . . . . » 30
End of the Trail di D.B. Hyatt, 1965, USA . . . . . » 38
Geel di C. de Renesse, 1963, BELGIO . . . . . » 32
Gestes du repas (Les) di L. de Heusch, 1958, BELGIO . . . . . » 12
Granada, Granada, Granada mia di R. Karmen e K. Simonov, 1967, URSS . » 47
Hunters (The) di J. Marshall, 1956, USA . . . . . » 10
India di R. Rossellini, 1958, ITALIA/FRANCIA . . . . . » 13
Inheritance (The) di H. Mayer, 1964, USA . . . . . » 33
In the Year of the Pig di E. de Antonio, 1968, USA . . . . . » 50
Jane di D.A. Pennebaker e coll., 1963, USA . . . . . » 29
Last Summer Won't Happen di P. Gessner e T. Hurwitz, 1968, USA . . » 51
Lonely Boy di W. Koenig e R. Kroitor, 1961, CANADA . . . . . » 23
Madina-Boe di J. Massip, 1968, CUBA . . . . . » 49
Mandara di R. Gardi, 1959, SVIZZERA . . . . . » 17
Memoria do Cangaço di P. Gil Soares, 1965, BRASILE . . . . . » 39
Moi, un Noir di J. Rouch, 1958, FRANCIA . . . . . » 14
Note su una minoranza di G. Mingozzi, 1964, CANADA . . . . . » 34
On the Bowery di L. Rogosin, 1956, USA . . . . . » 9
Pour la suite du monde di M. Brault e P. Perrault, 1963, CANADA . . » 31
Pour le mistral di J. Ivens, 1965, FRANCIA . . . . . » 35
Profile of a Peace Parade di D. Loeb Weiss, 1967, USA . . . . . » 44
Pyramide humaine (La) di J. Rouch, 1961, FRANCIA . . . . . » 20
Ragazzi che si amano (I) di A. Caldana, 1962, ITALIA . . . . . » 24
Raquetteurs (Les) di G. Groulx e M. Brault, 1960, CANADA . . . . » 18
Regard sur la folie di M. Ruspoli, 1962, FRANCIA . . . . . » 25
Requiem per 500.000 di J. Bossak e W. Kazmierczak, 1962, POLONIA . » 26
Silent Revolution di Y. de Laurot, 1967, CANADA . . . . . » 45
Sons and Daughters di J. Stoll, 1967, USA . . . . . » 48
Taranta (La) di G. Mingozzi, 1961, ITALIA . . . . . » 21
Temps du ghetto (Le) di F. Rossif, 1961, FRANCIA . . . . . » 22
Terminus di J. Schlesinger, 1961, REGNO UNITO . . . . . » 21
Time of the Locust di P. Gessner, 1966, USA . . . . . » 43
What's Happening di A. Branca, 1966, ITALIA . . . . . » 41

a cura della Commissione preparatoria: ANTONIO BRESCHI
EMANUELE CASAGLI
MARIO FONDELLI
FRANCO FRANCIOSI
GIOVANNI KLAUS KOENIG
GIAN PAOLO PAOLI

con la collaborazione di: MARA NOVELLI